CÆCILIA

Vereinsorgan des Amerikanischen CÆCILIEN VEREINS.

Monatsschrift für Katholische KIRCHEN MUSIK

John Singenberger, Redakteur. Nebst einer Musik-Beilage. Fr. Pustet & Co., Verleger.

Vol. VIII. New York, den 1. Januar 1881. No. 1.

ENTERED AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, N. Y., AND ADMITTED FOR TRANSMISSION THROUGH THE MAILS AT SECOND CLASS RATES.

THE CÆCILIA.

A MONTHLY JOURNAL DEVOTED TO

CATHOLIC CHURCH MUSIC,

IS PUBLISHED BY

FR. PUSTET & CO., 52 Barclay St., New York,

WITH THE APPROBATION OF

His Eminence, Cardinal McCLOSKEY, Archbishop of New York;

Most Revd. JAMES GIBBONS, Archbishop of Baltimore;
Most Revd. W. H. ELDER, Coadjutor to the Archbishop of Cincinnati;
Most Revd. M. HEISS, Coadjutor to the Archbishop of Milwaukee;
Most Revd. J. P. PURCELL, D.D., Archbishop of Cincinnati;
Most Revd. PETER RICHARD KENRICK, D.D., Archbishop of St. Louis;
Most Revd. J. M. HENNI, D.D., Archbishop of Milwaukee;
Most Revd. J. J. LYNCH, D.D., Archbishop of Toronto;
Most Revd. J. J. WILLIAMS, D.D., Archbishop of Boston;
Most Revd. M. CORRIGAN, D.D., Archbishop of New York;
Rt. Rev. L. M. FINK, D.D., Bishop of Leavenworth;
Rt. Rev. J. DWENGER, D.D., Bishop of Fort Wayne;
Rt. Rev. B. GILMOUR. D.D., Bishop of Cleveland;
Rt. Rev. ST. V. RYAN, D.D., Bishop of Buffalo;
Rt. Rev. THOMAS L. GRACE, D.D., Bishop of St. Paul;
Rt. Rev. P. J. BALTES, D.D., Bishop of Alton, Ill.;
Rt. Rev. SEIDENBUSCH, D.D., Bishop of St. Cloud;
Rt. Rev. F. X. KRAUTBAUER, D.D., Bishop of Greenbay, Wis.;
Rt. Rev. A. M. TOEBBE, D.D., Bishop of Covington, Ky.;
Rt. Rev. C. H. BORGESS, D.D., Bishop of Detroit, Mich.;
Rt. Rev. JOHN HENNESSEY, D.D., Bishop of Dubuque;
Rt. Rev. TH. HENDRICKEN, D.D., Bishop of Providence;
Rt. Rev. LOUIS DE GOESBRIAND, D.D., Bishop of Burlington;
Rt. Rev. WM. G. McCLOSKEY, D.D., Bishop of Louisville, Ky.;
Rt. Rev. J. A. HEALY, D.D., Bishop of Portland, Me.;
Rt. Rev. FRANCIS McNEIRNY, D.D., Bishop of Albany;
Rt. Rev. J. F. SHANAHAN, D.D., Bishop of Harrisburg, Pa.;
Rt. Rev. J. B. SALPOINTE, D.D., Vic. Ap. of Arizona;
Rt. Rev. JOS. P. MACHEBOEUF, D.D., Vic. Ap. of Colorado;
Rt. Rev. J. J. HOGAN, D.D., Bishop of St. Joseph;
Rt. Rev. E. O'CONNELL, D.D., Bishop of Marysville, Cal.;
Rt. Rev. J. O'CONNOR, D.D., Bishop of Omaha;
Rt. Rev. B. McQUAID, D.D., Bishop of Rochester;
Rt. Rev. MARTIN MARTY, D.D., Bishop of Dakota Territory;
Rt. Rev. E. P. WADHAMS, D.D., Bishop of Ogdensburg.

SUBSCRIPTION PRICE FOR "CÆCILIA."

PAYABLE IN ADVANCE.

1 Copy for Member of the Society, including the annual dues, free mail, $1.60
1 Copy for Non-Members 1.10
5 Copies for $5.00 and 50 Cents each for Members extra.
10 " " 9.50 " " " " " "
20 " " 18.00 " " " " " "
30 " " 25.00 " " " " " "
1 Copy mailed to England, 5 shillings.
1 Exemplar der „Cäcilia," postfrei nach Deutschland gesandt, kostet 6 Reichsmark.

Scuola gregoriana.

Rom, 4. Novbr. 1880. Der Anfang der scuola gregoriana ist gemacht; so eben wurde der Cursus des Collegiums mit einem feierlichen Hochamte und der kirchlichen Anrufung des heiligen Geistes in der Kirche der Anima eröffnet. Das Hochamt celebrirte um 9 Uhr der Rector der Anima, Msgr. Jänig; die Capläne der Anima leisteten aus eigenem Antriebe die heiligen Dienste am Altare und Assistenz im Chore. Schon bei diesem ersten Gottesdienste des Collegiums war die cäcilianische Musik, für die es eine Heim- und Pflegestätte werden soll, vertreten. Es wurde die leichte Messe von Bischoff in honor. ss. Innocentium mit den auf das Fest des hl. Karl Borr. treffenden wechselnden Gesangstücken aus dem Graduale Romanum (blos beim Allelujah-Vers wurde ein superplus geleistet) ganz (ohne theilweise Supplirung durch Recitation) gesungen; nach dem Hochamte aber zwei Strophen des Veni Creator. Daß diese Leistung schon jetzt bei Beginn der Schule möglich war, rührt daher, daß in die Schule sechs bereits cäcilianisch geschulte deutsche Knaben, zwei aus Württemberg, vier aus der Schweiz eingetreten sind, welche Samstag, den 30. Oktober Nachmittags unter Führung des Caplans der Anima, Hrn. Sachs aus München, der sich dadurch ein nicht geringes Verdienst erworben, in Rom eintrafen. Diese und drei gesangkundige Capläne der Anima wirkten zusammen, um diese erste Leistung möglich zu machen, und sie war wahrhaft des Beginnes eines solchen Unternehmens nicht unwürdig. Die Choralsätze, soweit sie nicht durch die Schüchternheit der Einsätze (man bedenke: der ganz ungewohnte Ort, die ungewohnte Umgebung, die bei dem nassen Scirocco-Wetter natürliche Indisposition der Stimmen) beeinträchtigt wurden, waren ganz geeignet, durch die Würde und den Schwung des Vortrages, sowie durch die unnachahmliche Natürlichkeit der Knabenstimmen einen guten Begriff von der dem Choral inwohnenden Schönheit zu geben. Auch die Messe machte einen sehr würdigen Eindruck. Tief ergriffen hat mich das Sanctus. Da schien die ehrfurchtsvolle Anbetung der Seraphim, verbunden mit dem kindlichen Sinn der ersten Hosanna-Rufer so recht entsprechend, wie selten in den Compositionen dieses Gesanges, zum Ausdruck zu kommen. Begleitet wurden die Gesänge durch Hrn. Müller, den Direktor der neuen Anstalt, auf einem im Priesterchor auf der Evangelienseite aufgestellten Harmonium, in dessen unmittelbarer Nähe die Sänger postirt waren, während der noch nicht singende Theil der scuola an den Canzellen, welche das Presbyterium abschließen, der kirchlichen Feier beiwohnte. Ich meinen Theils

hätte es lieber gesehen, wenn für die Begleitung die vortreffliche Orgel der Anima statt des Harmoniums gewählt worden wäre, welches sich doch als ein für den Gesang in der Kirche minder gefügiges Instrument zu erweisen schien. Ob auch römische Musiker anwesend waren, bezweifle ich, da die Feier in weiteren Kreisen kaum bekannt, einen mehr internen Charakter hatte.

Die Zahl der aufgenommenen Zöglinge ist mit einem erst heute früh eingetroffenen auf zweiundzwanzig gestiegen. Schon leitet sie die Hand eines jugendlichen, ernst freundlichen Präfekten, der sich selbst auf das Priesterthum vorbereitet. Der kirchlich-religiöse Geist wird in den Zöglingen durch gemeinsame Andachten, tägliche Anhörung der hl. Messe, monatlichen Empfang der hl. Sacramente, jährliche Exercitien gepflegt werden. Für den Leib sorgen gute Aufbewahrungsräume und ein italienischer Koch; einige bereits fleißig benützte Spiele helfen den jugendlichen Frohsinn erhalten; im Falle der Erkrankung steht ein Krankenzimmer und ein Arzt zu Gebote. Die gleichmäßige Kleidung der Zöglinge wird der schwarze Talar sein mit einer gelblichen Binde als Unterscheidungszeichen, wie ein solches hier alle Institute zu tragen pflegen. Die meisten Zöglinge sind im Stande, für ihre Unterhaltung einen Beitrag zu leisten, so daß man hoffen kann, die bis jetzt dem Unternehmen geleisteten Spenden nicht ganz im ersten Jahre zu verbrauchen. Der allheilige Gott gebe seinen Segen; die hl. Cäcilia, der große hl. Papst Gregor, der hl. Karl Borromäus, dessen Name mit der Regenerirung der Kirchenmusik im 16. Jahrhundert so eng verbunden ist, mögen durch ihre Fürsprache das Unternehmen schirmen!

Rom, 8. Nov. 1880. Die Zahl der Zöglinge der Scuola gregoriana war auf sechsundzwanzig gestiegen: doch hat zwei derselben, die vom Lande gekommen waren, das Heimweh erfaßt, und sie sind in ihre Heimath zurückgekehrt. *) — Am heutigen Tage wurden für die meisten derselben die Soutanen fertig. Zum ersten Male repräsentirten sie sich mit ihrer klerikalen Kleidung und ihrem gelben Cingulum, als sie diesen Abend dem in der Anima abgestiegenen päpstlichen Pro-Nuntius in Wien, Sr. Eminenz, Cardinal Jacobini vor seinem Zimmer ein kleines Ständchen brachten, als derselbe nach seinem Diner, welches er bald nach der Ankunft vom Bahnhofe einnahm, und nachdem sich die Capläne der Anima vorgestellt hatten, sich in sein Zimmer zurückgezogen hatte. Auch diese Leistung stammte natürlich noch von den deutschen Sängerknaben unter Beihilfe einiger Herrn Capläne der Anima; die italienischen Knaben haben ja eben erst ihre Uebungen begonnen. Seine Eminenz hatten die Güte, sich die junge, hoffnungsvolle Schaar anzusehen, und in herablassender Weise mit großer Theilnahme sich nach dem Herkommen Einzelner zu erkundigen. R. A.

(Fl. Bl. No. 11.)

Der Redaktion der „Cäcilia" wurden laut Quittungen der letzten Nummern (1880) für die Scola gregoriana eingesandt bis 1. Decem. 1880, $157.00. Ferner von einem Priester der Diözese La Crosse, Wis., $10.00, mit der Verpflichtung eines gleichen Beitrages für die noch folgenden vier Jahre, also im Ganzen $50.00. Vivat sequens! Man sehe ferner in dieser Nummer „Verschiedenes" No. 2. J. S.

Das katholische Kirchenjahr.

XIII.

Der Osterkreis.

(Charfreitag. — Fortsetzung.)

Die Missa praesanctificatorum ist die Darstellung des Kreuzopfers und zwar: 1) nach seiner Vorbereitung; 2) nach seiner Vollbringung und 3) nach seiner Zuwendung.

1) Der Altar ist entblößt: den Berg Kalvaria darstellend. Ohne Licht, geht in schwarzen Gewändern der Priester mit seinen Dienern, vor demselben auf ihr Angesicht niederzufallen. Dies ist der Introitus, das Stufengebet. Es ist ein stilles Gebet in „Schmerz, Trauer, Reue, Staunen und Anbetung." Nach diesem küßt der Priester die Mitte des Altares und liest dann auf der Epistelseite die Lektion. Derselben folgt der Tractus: „Herr, ich hörte Deine Stimme und fürchtete mich; ich betrachtete Deine Werke und erschrak. In Mitte zweier Thiere wirst Du bekannt werden; wenn die Jahre herangerückt sind, wirst Du erkannt werden, und wenn die herangekommen sein werden, wirst Du gezeigt werden. Wenn meine Seele verwirrt sein wird: im Zorne wirst Du der Barmherzigkeit gedenken. Gott wird vom Libanus kommen, und der Heilige vom schattenreichen dichten Berge. Seine Majestät hat die Himmel überdeckt, und seines Lobes ist die Erde voll."

Nun folgt die Aufforderung zur Theilnahme an dem Opfer des Kreuzes. (Oremus: Laßt uns beten; Flectamus genua: Laßt uns die Knie beugen; Levate: Erhebet euch.)

Die Collekte, das folgende Gebet, bittet um die Zuwendung der Früchte des Kreuzopfers. Die nun folgende Epistel deutet auf das Vorbild des Kreuzopfers, das Lamm hin, das die Israeliten opfern mußten, und auf die Art hin, an diesem Opfer Theil zu nehmen. Darauf folgt wieder Tractus (Ps. 139): „Rette mich, Herr! vom bösen Menschen; vom gottlosen Manne rette mich. Sie denken Böses in ihrem Herzen, und richten täglich Händel an. Sie spitzen ihre Zungen, wie die Schlangen; Otterngift ist unter ihren Lippen. Schütze mich, o Herr! von der Hand der Sünder und von bösen Menschen rette mich, die sinnen mich zum Falle zu bringen. Es legen Stolze mir Schlingen, breiten Stricke aus zu Schlingen, stellen mir eine Falle an den Weg; aber ich sage zu dem Herrn: Mein Gott bist Du; erhöre Herr! die Stimme meines Flehens. Herr, Herr! Du Stärke meines Heiles; Du beschirmst mein Haupt am Tage des Streits. Uebergib mich nicht den Sündern, Herr! wider meinen Willen; sie sinnen wider mich, verlaß mich nicht, damit sie sich nicht etwa erheben. Die Summe ihrer Umtriebe, das Unheil ihrer Lippen wird auf sie selber fallen. Und die Gerechten werden preisen Deinen Namen, und die Aufrichtigen wohnen vor Deinem Angesichte."

An den Tractus schließt sich jetzt die Passion, die Geschichte der wirklichen Darbringung des blutigen Kreuzopfers an, und zwar nach dem Evangelium des hl. Johannes, der Augenzeuge desselben war. Am Charfreitag lieset der Celebrant auch den letzten Theil derselben auf der Epistelseite. Aber es wird weder Deo gratias, noch Laus tibi Christe, noch auch später auf das Orate fratres: Suscipiat gesungen und geantwortet. Die einzige Antwort des Volkes ist Amen; im Uebrigen verstummt es vor Schmerz und Reue; horchet und betet — schweigend.

2. Jetzt wird die wirkliche Vollbringung des Opfers dargestellt. Erst folgen die "Monitiones," die Mahnungen: Oremus ꝛc., wie oben, und immer auf dieselben ein Gebet. Neun Mal wiederholen sich dieselben; denn wie Christus am Kreuze für Alle starb, so betet nun auch die Kirche, ehe sie den Tod am Kreuze ganz eigentlich betrachtet, für Alle ohne Ausnahme, für Gläubige und Irrgläubige, für Juden und Heiden. Vor jedem Gebet beugt sie die Knie; nur vor dem Gebete für die Juden nicht, um so den Abscheu auszudrücken über den Hohn und Spott, den die Juden durch ihre Kniebeugung dem Heiland angethan.

Nun legt der Priester die Planeta ab. Wir sind bei der Konsekration des Kreuzopfers angelangt, die Kirche zeigt uns den Gekreuzigten, wie er zwischen Himmel und Erde hängt: Das Kreuz wird jetzt entblößt. Er stellt sich erst an die hintere Ecke des Altares, an der Epistelseite, wendet sich mit dem Angesichte gegen das Volk und entblößt den oberen Theil des Kreuzes. Er singt Ecce lignum crucis: Sehet das Holz des Kreuzes; dann fallen die Ministri ein: in quo salus mundi pependit, an dem das Heil der Welt hing. Darauf fällt der Chor ein: Venite adoremus: Kommt, laßt uns anbeten. Bei diesen Worten sollen Alle, der Celebrant ausgenommen, auf die Knie fallen und das Haupt neigen. An der vorderen Ecke des Altares entblößt der Priester den rechten Arm und das Haupt des Cruzifixbildes und beginnt dieselbe Antiphon einen Ton höher. In der Mitte des Altares endlich entblößt der Priester das Kreuz gänzlich und stimmt die Antiphon abermals einen Ton höher an. Diese dreistufige Entblößung des Kreuzes deutet hin auf die allmälige Offenbarung des Kreuzopfers. Im alten Bunde war diese Offenbarung noch nicht deutlich; deshalb wird erst das Kreuz nur wenig entblößt. Auf Golgatha war es wohl dargebracht; aber Wenige nur erkannten es, deshalb die theilweise Entblößung. Aber das Kreuz wurde aufgepflanzt, und einmal erhöht am Kreuze „zieht der Erlöser

*) Die Zöglinge (aus Rom selbst vier) gehören den besten Familien an und wurden aus der dreifachen Zahl der geprüften ausgewählt. Die Red.

Alles an sich." Und so ladet uns die Kirche ein, uns zur Schaar Derjenigen zu gesellen, die Theil nehmen am Kreuzesopfer.

Nachdem nun dann der Priester knieend das Kreuz an einen dazu bereiteten Ort vor dem Altare hingethan, beginnt die Adoratio, die Anbetung des Kreuzes, d. h. Desjenigen, der an demselben starb. Erst ziehen der Priester und die Ministranten die Schuhe aus, knien drei Mal nieder, beten das Kreuz an und küssen es. Nachher knien sich auch die Gläubigen hin, und thun desgleichen.

Während dieser Adoratio werden vom Chor die Improperien gesungen, jene herzerschütternden Klageliedet des Erlösers, denen sich dann der herrliche Triumphgesang des Kreuzes, das Pange lingua gloriosi anschließt. Wir geben auch hier unserm Zwecke gemäß die deutsche Uebersetzung derselben:

Zwei Cantoren singen in Mitte des Chores: „Mein Volk, was habe ich dir gethan? oder worin habe ich dich betrübt? Antworte mir. Weil ich dich aus dem Lande Aegypten geführt, hast du deinem Erlöser das Kreuz bereitet."

In griechischer und lateinischer Sprache antworten dann die Chöre: Heiliger Gott; Heiliger starker Gott; Heiliger unsterblicher Gott, erbarme Dich unser.

Darauf singen Zwei vom zweiten Chor: „Weil ich während vierzig Jahren dich durch die Wüste geführt, dich mit Manna speiste und in ein ganz gutes Land führte, hast du deinem Erlöser das Kreuz bereitet." Die Chöre antworten wie oben.

Zwei vom ersten Chore singen:

„Was sollte ich dir noch thun, und habe es nicht gethan? Ich habe dich zwar zu einem überaus herrlichen Weinberge gepflanzt, du bist mir aber sehr bitter geworden: denn mit Essig hast du meinen Durst gestillt und mit einer Lanze hast du die Seite deines Erlösers durchstochen."

Die Chöre antworten wie oben.

Die folgenden Verse werden je von zwei Sängern abwechselnd gesungen, und nach jedem derselben wiederholen beide Chöre zugleich „Mein Volk ꝛc." bis zu: „Weil ich dich ꝛc."

„Ich habe deinetwegen Aegypten in seinen Erstgebornen gezüchtigt: Du hast mich gegeißelt überliefert."

„Ich habe dich aus Aegypten geführt, habe Pharao in's rothe Meer versenkt: und du hast mich den Obersten der Priester überliefert."

„Ich habe vor dir das Meer geöffnet: und du hast mit einer Lanze meine Seite geöffnet."

„Ich bin dir vorausgegangen in einer Wolkensäule: und du führest mich vor den Richterstuhl des Pilatus."

„Ich habe dich mit Manna gesättigt durch die Wüste: und du hast mich mit Backenstreichen und Geißeln geschlagen."

„Ich habe dich getränkt mit Wasser des Heiles vom Felsen: und du hast mich mit Galle und Essig getränkt."

„Ich habe deinetwegen die Könige der Chananäer geschlagen: und du hast mit einem Rohr mein Haupt geschlagen."

„Ich habe dir ein königliches Scepter gegeben: und du gabst meinem Haupte eine dörnerne Krone."

„Ich habe dich mit großer Macht erhöht: und du hast mich am Schandpfahl des Kreuzes aufgehängt."

Nun singen Alle folgende Antiphon:

„Dein Kreuz, o Herr! beten wir an, und Deine heilige Auferstehung loben und preisen wir: denn siehe, wegen des Holzes kam Freude in die ganze Welt. Ps. 66. Gott erbarme sich unser, und segne uns; lasse leuchten Sein Angsicht über uns, und erbarme sich unser."

Darnach wird Crux fidelis gesungen: Treues Kreuz, unter allen einzig edler Baum: Kein Wald bringt ein solchen hervor, mit solchem Laubwerk, solcher Blüthe, solchem Sproß. Das süße Holz, es trägt süße Nägel, eine süße Last.

Nun folgt das Pange lingua, und nach jedem Verse desselben wird obige Antiphon wiederholt.

3. Der Charfreitag ist der Tag, an welchem Christus sein blutiges Opfer am Kreuze für alle Menschen dargebracht hat. Da eben das Andenken an das blutige Opfer in besonderer Weise gefeiert wird, und wir ganz in die Betrachtung desselben allein uns vertiefen sollen, so unterbleibt das unblutige, eucharistische Opfer. Wie aber das eucharistische Opfer die immerdar fortgesetzte Zuwendung der Früchte des Kreuzesopfers ist, so ist auch gerade diese Zuwendung der Früchte des Kreuzesopfers in dem, dem Charfreitag ganz eigenthümlichen Ritus zur Darstellung gebracht.

Zuerst wird die am Gründonnerstag konsekrirte Hostie in feierlicher Prozession von dem Orte, wo sie aufbewahrt wurde, zum Altare gebracht. Während dieser Prozession wird der Hymnus Vexilla regis prodeunt gesungen. Dann wird die heilige Hostie zunächst auf die Patena und sogleich darauf auf das Korporale gelegt, worauf Wein und Wasser in den Kelch gegossen wird. Während dies geschieht betet indeß der Priester nichts, sondern er setzt den Kelch stillschweigend auf den Altar. Die Oblata werden hierauf wie sonst incensirt. Es findet also kein eigentliches Offertorium statt, sondern, wie oben bemerkt, nur eine Darstellung, daß im eucharistischen Opfer das Kreuzesopfer sich fortsetze. Nachdem der Priester stillschweigend die Hände gewaschen, betet er auch, daß diese Fortsetzung Gott dem Herrn angenehm sein möge; und zu diesem Gebete fordert er im Orate fratres auch die Gläubigen auf.

Das Kreuzopfer aber wird fortgesetzt, damit seine Früchte uns zugewendet werden. Darum folgt jetzt laut das Pater Noster, die Erhebung der hl. Hostie, damit sie vom Volke gesehen werden kann, die Brechung der hl. Hostie und Versenkung eines Partikels in den Kelch (jedoch ohne die gewöhnlichen Worte), die Communion des Priesters unter Einer Gestalt mit den zunächst damit zusammenhängenden Gebeten und endlich Ablution und Purifikation. Alles Andere, was auf die wirkliche Darbringung des hl. Meßopfers Bezug hat, wird weggelassen.

Was nun das heilige Grab anbelangt, so nennt man solches zunächst den Ort, wo die am Gründonnerstag konsekrirte hl. Hostie und das Ciborium aufbewahrt wird. Dieser Ort soll möglichst geschmückt sein und sollen wenigstens sechs Lichter vor ihm brennen unter beständiger Gegenwart frommer Anbeter. An diesem oder auch einem andern passend dazu bereiteten Orte pflegte man am Charfreitag das Bild des Gekreuzigten in feierlicher Prozession in ein Grab zu legen, wohin die Gläubigen unter Gebet und Betrachtung wallten; ein Gebrauch der fast überall sehr bald eingeführt wurde. Die Aussetzung des Allerheiligsten jedoch in verschleierter Monstranz kennt der Römische Ritus durchaus nicht.

Die Gewohnheit das zu thun, begann in Deutschland seit etwa der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts; und der Grund dafür lag wol in der Absicht, gegenüber den Häretikern und ihren Lästerungen den Glauben an die Gegenwart des Herrn im heiligen Sakramente zu vertheidigen, zu erhalten und zu beleben.

Nach der Missa praesanctificatorum folgt die Vesper und nach derselben wird der Altar entblößt: ein Sinnbild des uns weggenommenen Heilandes, der nun todt am Kreuze hängt.

Choralbriefe.

VII.

Geraume Zeit ist zwischen meine letzte und diese Correspondenz getreten, und ich bin sicher, Du hast Dir unterdeß Alles, was die ersten sechs Briefe behandelten, wol zu Nutzen gemacht. Wenn ich mit dem heutigen Schreiben Dich auf das Gebiet der Choralharmonisirung führe, so verweise ich Dich vor Allem auf die „Gedanken über den Unterschied des Gregorianischen und neuen Tonsystems" in Nr. 10, 11 und 12 der Cäcilia 1880. Ferner halte ich es für nöthig, Dir meine Grundsätze für eine einfache, der Einfachheit der Choralmelodien entsprechende, reine und gesunde, diatonische Choralbegleitung aufzuzählen, als Grundlage jeder Begleitung, welche die Choralmelodie in ihrem Charakter und im fließenden Vortrage nicht beeinträchtigen soll. Ich kann nicht einsehen, warum man die Schönheiten dieser alten, charakteristischen Melodien, in einem ihnen fremden modernen, im Grunde doch armseligen Gewande verstecken mag! Natürlich wird eine gute Choralbegleitung für ein modernes Ohr manches Ungewohnte und Eigenthümliche haben, wie die Melodie selbst. Wer aber durch Studium und Uebung die Schönheiten des Chorals verstehen und im Vortrage wiedergeben gelernt hat, — Andere sollten diese heiligen Melodien nicht entweihen, — der wird eine Begleitung im modernen Sinne und deren Concessionen an das einseitig gewöhnte Ohr mit Widerwillen abweisen.

1. Nur leitereigene Dreiklänge in der Stammlage (Grundgestalt) und in der ersten Umkehrung sollen angewandt werden.

2. Jene chromatische Veränderung ist nur zu gestatten, welche zu gleicher Zeit in der Melodie vorkommt (b statt h), oder zur Vermeidung des Tritonus — der übermäßigen Quart nöthig ist.

3. Leitereigene Durchgangsnoten sowie die Vorhalte sind für Verbindung und fließende Stimmbewegung zu empfehlen; namentlich sind in der Melodie die Durchgangsnoten unvermeidlich, wenn der fließende, natürliche Vortrag des Textes nicht erschwert werden soll.

4. Die zweite Umkehrung des Dreiklanges soll sehr spärlich und nur als Durchgangsakkord, also nie auf betonten Silben sich finden, und auch dann am besten mit vorbereiteter Quarte.

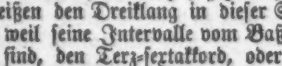
5. Alle Regeln des strengen Satzes sind zu beachten, also vor Allem alle verbotenen Stimmfortschreitungen (Quinten, Oktaven, Einklänge), Querstände, zu vieles Liegenbleiben des Basses oder zu häufige Tonwiederholungen in demselben, die unmittelbare Folge von zwei Quarten oder Quinten in derselben Richtung, unschöne Verdoppelungen sind zu vermeiden.

6. Der Schlußakkord baut sich auf dem Finaltone auf.

Da sehe ich Dich großäugig und kopfschüttelnd dreinschauen, als ob Du in diesen Grundsätzen allerlei unbekannte Größen vorfindest. Ich will deßhalb noch weiter ausholen. Die Kenntniß der alten Tonleitern, sowie der verschiedenen Intervalle setze ich als bekannt voraus, und beginne bei den Dreiklängen.

I. Einen Dreiklang nennt man das Zusammenklingen dreier bestimmter Töne, nämlich Grundton, Terz und Quinte z. B. c e g, d f a, e g h, u. s. w. Es gibt nun aber verschiedene Terzen und Quinten, also auch verschiedene Dreiklänge. Ist die Terz eine große (2 ganze Töne) und die Quint eine reine (2½ Töne) so heißen wir den Dreiklang einen Dur-Dreiklang; ist die Terz klein (1½ Töne) und die Quinte rein, so nennen wir ihn einen Moll-Dreiklang; ist die Terz klein und die Quinte eine verminderte (2 ganze und 2 halbe Töne) so nennen wir ihn einen verminderten Dreiklang, so z. B. ist c e g ein Dur-Dreiklang, c es g ein Moll-Dreiklang, c es ges ein verminderter Dreiklang.

II. Ist der Grundton des Dreiklanges zugleich Baßton, also in der untersten Stimme, so sagen wir, der Akkord steht in der Stammlage oder Grundgestalt. Kehren wir Grundton und Terz des Dreiklanges gegen einander um, indem wir den Grundton eine Oktave höher versetzen, so kommt also die Terz des Stammakkordes in die unterste Stimme, die Terz ist jetzt Baßton (nicht Grundton), und wir heißen den Dreiklang in dieser Stellung die erste Umkehrung, oder weil seine Intervalle vom Baßton aus berechnet Terz und Sexte sind, den Terz-sextakkord, oder einfachhin Sextakkord. Kehren wir diesen Baßton wieder gegen seine Terz (die Quinte des Stammdreiklanges) um, so ist der Baßton also die ursprüngliche Quinte; wir haben die zweite Umkehrung, bestehend aus Baßton, Quart und Sext, und nennen sie deßhalb Quartsextakkord. Z. B.:

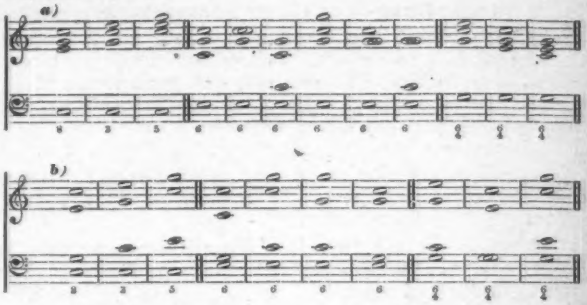


a) Stammlage des C-Dur Dreiklanges;
b) erste Umkehrung des C-Dur Dreiklanges; Sextakkord;
c) zweite „ „ „ „ Quartsextakkord.

III. Für den vierstimmigen Satz hat man natürlich ein Intervall des Dreiklanges zu verdoppeln und gelten darüber folgende Regeln: Am liebsten verdoppelt man den Grundton, also im Sextakkorde die Sext, im ⅔ Akkorde die Quart; dann die Quinte, also im Sextakkorde die Terz, im ⅔ Akkorde den Baßton; die Terz, also im Sextakkorde der Baßton, im ⅔ Akkorde die Sext—kann im Durdreiklange nicht ohne besonderen Grund, im Molldreiklange aber unbedenklich verdoppelt werden. Sollte aus irgend einem Grunde ein Intervall des Dreiklanges wegbleiben müssen, so soll es nur die Quinte sein.

IV. Je nach der Stellung der oberen Stimme spricht man von Oktavlage des Akkordes, wenn dieselbe nämlich die Verdoppelung des Grundtones enthält; Terzlage, wenn sie die Terz,—Quintlage, wenn sie die Quinte des Dreiklanges enthält.

V. Je nach dem Verhältniß der mittleren Stimmen ergibt sich die enge und weite Harmonie; wenn die zwei mittleren und die obere Stimme so enge aneinander stehen, daß noch ein Akkordton dazwischen eingefügt werden könnte, so haben wir die enge, im entgegengesetzten Falle die weite Lage; letztere klingt runder, voller, milder, und gewährt der Stimmbewegung mehr Spielraum; erstere klingt schärfer, durchdringender, stärker; sie findet mehr bei tiefer liegenden Melodiestellen, die weite mehr bei höher liegenden passende Anwendung; doch darüber später. Folgende Tabelle wird dir das Gesagte illustriren.

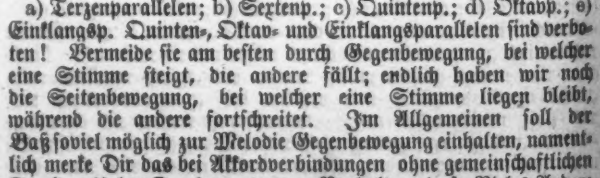


Im Beispiele a findest Du den Dur-Dreiklang auf c in enger Harmonie, vierstimmig, in der Oktav-, Terz- und Quintlage in der Grund- oder Stammlage; dann die erste Umkehrung, den Sextakkord auf e und zwar dreimal mit Verdopplung des Grundtones und dreimal mit Verdopplung der Quinte des Stammdreiklanges; dann folgt die zweite Umkehrung, der Quartsextakkord auf g, mit Verdopplung der ursprünglichen Quinte, also hier des Baßtones, welche am liebsten bei dieser Umkehrung gebraucht wird.

Beispiel b gibt Dir dieselben Akkorde in der weiten Harmonie. Nach dieser Anleitung und Tabelle lerne die Dur-, Moll- und verminderten Dreiklänge auf allen Tönen und am Instrumente spielen. Dann erst gehe an das Folgende.

VI. Es handelt sich nun, nachdem Du alle Akkorde in obgenannter Weise sicher und leicht finden und spielen kannst, darum, verschiedene Dreiklänge regelrecht zu verbinden; merke Dir folgende zwei Regeln: 1) Haben die zu verbindenden Dreiklänge einen gemeinschaftlichen Ton (oder zwei), so bleibt er (ev. beide) in derselben Stimme liegen, in der er im ersten Akkorde war (dieses Liegenbleiben wird durch einen Bindebogen bezeichnet); die übrigen Stimmen schreiten zu den nächsten Intervallen des folgenden Akkordes fort.

2) Findet sich kein gemeinschaftlicher Ton, so gehen alle Stimmen selbstständig zu den nächsten Intervallen des folgenden Akkordes, jedoch so, daß keine falschen Stimmfortschreitungen entstehen. Nun merke Dir die verbotenen Stimmfortschreitungen: a) in einer einzelnen Stimme alle übermäßigen Intervalle; zu große Sprünge, z. B. in die Septime; selbst bei Sprüngen in die Sexte sei vorsichtig, — die kleine Sexte nur aufwärts, die große gar nicht; die verminderte Quinte vermeide; ebenso ist es nicht gut zweimal hintereinander in derselben Richtung die Quart oder die Quint zu gebrauchen; man kehrt in diesem Falle das zweite Intervall um; b) in zwei Stimmen können gleichzeitig verschiedene Bewegungen stattfinden: die gerade oder Parallelbewegung, wenn beide Stimmen gleichzeitig steigen oder fallen; Z. B.



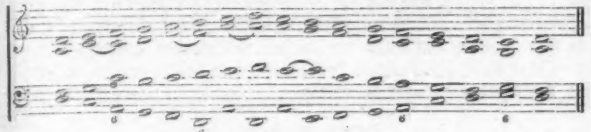
a) Terzenparallelen; b) Sextenp.; c) Quintenp.; d) Oktavp.; e) Einklangsp. Quinten-, Oktav- und Einklangsparallelen sind verboten! Vermeide sie am besten durch Gegenbewegung, bei welcher eine Stimme steigt, die andere fällt; endlich haben wir noch die Seitenbewegung, bei welcher eine Stimme liegen bleibt, während die andere fortschreitet. Im Allgemeinen soll der Baß soviel möglich zur Melodie Gegenbewegung einhalten, namentlich merke Dir das bei Akkordverbindungen ohne gemeinschaftlichen Ton!— Ueber Durchgangsnoten, Vorhalte und so Vieles Andere werde ich Dir später das Nähere mittheilen; ich schließe meinen Brief mit der Harmonisirung der I. alten Tonleiter, der

dorischen. Du magst darin die Anwendung der bereits gegebenen Regeln finden und studiren, und dieselben Dir gut aneignen.

Harmonisirte dorische Tonleiter:

a) nur mit Dreiklängen in der Stammlage.

b) mit Anwendung der ersten Umkehrung.



c) vorherrschend in weiter Harmonie.

Das nächstemal mehr über die harmonische Behandlung der dorischen Tonart! Dein S.

Beherzigenswerthes für unsere Kirchenchöre.

In der „Köln. Volkszeitung" erschienen vier Briefe über Kirchenmusik, die offenbar einer sehr kundigen Feder entstammen. Der vierte resumirt aus den drei ersten Briefen folgende Grundsätze:

1. „Da die Schönheit eines Tonstückes nur durch die musikalische Wiedergabe in die Erscheinung tritt, so kann eine in ihrer Anlage allen Regeln der Kunst wie der Liturgie genügende kirchliche Composition um dessentwillen allein noch nicht als eine solche betrachtet werden, die nun jeder Chor aufführen dürfe. Je feiner eine Zeichnung, desto größer ist ihr Verderbniß, wenn ein Stümper sie in Farben setzen soll. Je kunstvoller und großartiger eine Composition in sich ist, um so mehr wird sie mißfallen, wenn die gesangliche Darstellung weit hinter dem Ideal zurückbleibt. Will darum der Chor mit seinen Aufführungen gefallen (placeat), so muß er vor allem Sorge tragen, seine gesangliche Technik so weit zu entwickeln, daß seine musikalische Sprache, die ja der Composition erkennbare Farben gibt, eine feine, noble und sympathische ist. Hier dürfte eine Mahnung an die jungen Chöre am Platze sein. Man begreift es leicht, daß die beim Entstehen eines neuen Chores aufflammende Begeisterung dahin drängt, eine baldige Gelegenheit zu suchen, bei der Gemeinde mit einer größern Composition sich einzuführen. Läßt der Dirigent von dieser Strömung sich mit fortreißen, so betritt er einen Weg, der für die ganze Zukunft des Vereins verhängnißvoll werden kann. Die Schulung der Stimmen tritt zurück; man hat vollauf zu thun, daß Sopran, Alt u. s. w. ihren Part richtig zu treffen vermögen; schon steht der Festtag vor der Thüre, die Zusammenproben häufen sich, endlich findet die Aufführung statt, doch oft fällt sie so mangelhaft aus, daß Alle froh sind, mit Schluß des Hochamtes einer drückenden Beklemmung los geworden zu sein; man geht nach Hause und hat keine Freunde, vielleicht aber noch mehr Gegner der neuen Musik gewonnen. Wir glauben in der That, daß das geringschätzige Urtheil, welches manche Gutdenkende gegen die Bestrebungen des Cäcilien-Vereins haben, in sehr vielen Fällen die Chöre selbst dadurch mit verschulden, daß sie den Flug des Ikarus*) wagen und nicht bedenken, die Flügel seien nur mit Wachs ihnen angeheftet.

2. Allerdings können auch bei mustergültiger Aufführung die Zuhörer dennoch unbefriedigt bleiben, wenn die Composition selbst zu weit über ihr musikalisches Fassungsvermögen hinaus liegt, und damit sind wir beim zweiten Punkte, bei der Klarheit (pateat) angelangt. Hier erhebt sich die schwierige Frage, welche von den liturgischen Gesängen liegen dem Verständniß näher?

Der Choral sei hier zuerst genannt. Als einfache Melodie wird er leicht erfaßt, durch seinen freien Rhythmus, durch den lebendigen Fluß seiner Formen ist er stimmungsvoll, und gut vorgetragen, wird er immer einen reinen, wohlthuenden Eindruck auf den Zuhörer machen. Seine Pflege muß daher auch jedem Chor am Herzen liegen, schon aus dem Grunde, weil er unter gewöhnlichen Verhältnissen dadurch allein im Stande ist, allen Anforderungen zu genügen, welche die Liturgie an ihn stellt. Will man weiter gehen, so empfehlen sich für die Aufführung zunächst die zweistimmigen Messen. Da bei zweistimmigem Satze die Stimmen eine reichere Melodie entfalten können und die harmonischen Verhältnisse durchsichtiger sind, so wird die Schönheit der Composition auch vom Laien leichter verstanden. Will man zu vierstimmigen Messen greifen, so möchten für unsere Verhältnisse jene am geeignetsten erscheinen, in denen eine mäßige Polyphonie die homophone Durchführung vor Einförmigkeit schützt. Ein allzu großes Durcheinanderwogen der Textes-Recitation und das Sichdurchkreuzen der Melodieen in den einzelnen Stimmen erschwert für den nicht musikalisch Gebildeten das Verständniß in einem solchen Grade, daß ihm die Schönheit selbst verloren geht. Darin liegt auch der Grund, warum die Aufführung der „Alten" in den meisten Fällen die nicht musikverständigen Laien kalt lassen wird. Während derjenige, der den reichen melodischen Gängen der einzelnen Stimmen zu folgen versteht, musikalisch einen hohen Genuß haben mag, werden die Andern zwar die Großartigkeit des Hin- und Herwogens fühlen, im Uebrigen aber schwerlich Befriedigung daraus schöpfen. Daß wir mit diesen Bemerkungen nicht für die kunstlosen sogenannten „leichten" Messen eintreten wollen, wird Jeder leicht begreifen, der weiß, daß „populair" und „platt" keineswegs sich deckende Begriffe sind.

3. Die Kirchenmusik muß wie die Predigt eindringlich sein (moveat). „Die Worte der Predigt," sagt der hl. Franz von Sales, „müssen Feuer und Leben haben, nicht durch Schreien und Gesticuliren, sondern durch die innere Empfindung, sie müssen mehr aus dem Herzen kommen, als aus dem Munde; wenngleich wir mit dem Munde reden, spricht doch das Herz zum Herzen, die Worte treffen nur das Ohr." Aehnliches müssen wir auch für die Kirchenmusik fordern. Sie muß den Zuhörer erwärmen, begeistern, das Gemüth innerlich erfassen; dazu bedarf es keiner Pauken und Trompeten, welche die Ohren erschüttern, aber nicht das Herz, auch keiner Harmonie-Verbindungen, die mit halsbrechender Kühnheit über Berge und Schluchten klettern, keiner solch' unruhigen Modulationen, daß man meint, kleine Kobolde trieben da ihr neckisches Spiel; eine solche Musik schließen wir aus vom Hause des Herrn. Aber wie der Redner, um eindringlich zu werden, Steigerung, Spannung, Abwechselung, Gegensätze als höchst wirksame Mittel für diesen Zweck in kluger Vertheilung zur Anwendung bringt, so darf auch die Kirchenmusik diese Momente nicht bei Seite lassen."

Wie viel größere Erfolge hätten unsere Chöre aufzuweisen, wenn man sich herabgelassen hätte, mit den Sängern — Groß und Klein — eine ordentliche Gesangschule durchzumachen, den Choral zu pflegen, bei Auswahl mehrstimmiger Compositionen zunächst die wirkungsvolleren der neueren Literatur, aber nicht zu schwierige zu wählen, dieselben hinreichend zu üben, um sie mit Verständniß und Wärme vorzutragen! Erst dann bilde man einen Uebergang zu den „Alten", aber wähle geschickt und sorgfältig aus, um nichts Abschreckendes, Trockenes und Entmuthigendes den Sängern und Zuhörern zu bieten, und so mehr zu schaden als zu nützen.

*) Ikarus, dessen Flügel mit Wachs angeheftet waren, flog zu nahe an die Sonne hinauf, die Flügel schmolzen und er fiel in das Meer.

Ueber Benützung und Ausbildung der Kopfstimme,

Von J. S. Venzoni.

Die Benützung und Ausbildung der Kopfstimme oder des Falsetts, richtiger für alle Stimmgattungen „Halsstimme" genannt, bildet fast den wichtigsten Theil beim Studium des Gesanges, um dadurch eine gute, natürliche und gleichmäßige Tonbildung in allen Lagen der verschiedenen Stimmen zu erlangen. Man fange mit weichem Oeffnen, zarter Anspannung und präcisem Schließen der Stimmbänder piano an, und zwar auf den Tönen, die in der

Bruststimme den Tönen der Kopfstimme zunächst liegen und suche mit offenem Munde den Kopfton so weit wie möglich herunter in die Lage der Bruststimme zu bringen. Dadurch erreicht man mit der Zeit den für den gesanglichen Theil so überaus wichtigen Mixt-Ton, d. h. eine Mischung von Kopf- und Bruststimme, welche wiederum die Brücke zu bilden hat, die einen unmerklichen Uebergang zwischen Brust- und Kopfton ermöglicht. Durch das sogenannte Tiroler-Jodeln wird jede Stimme, der man solches zumuthet, und wäre sie auch die stärkste und beste, total zu Grunde gerichtet, weil der Bruch zwischen den beiden Stimm-Registern bei solchem Gesang heraustreten soll, wogegen es in der Kunst heißt, daß dieser Bruch nicht heraustreten darf. — Sind diese Uebungen zur Erlangung eines leichten Ueberganges vom Kopf- zum Brustton, neben vielen anderen gar nicht aufzuzählenden ausgeführt worden, so dürfen auch die obersten Kopftöne nicht unbeachtet gelassen werden. Darauf gehe man zum Anschwellen des Tones über, welches piano mit leicht geöffnetem Munde anfangen und bis zum Fortissimo mit vollständig offenem Munde und ruhiger Zungenlage anwachsen muß, um zuletzt wieder als Piano-Ton zu endigen. Dabei muß das Ohr sich mit dem Heraushorchen des besten, edelsten, metallreichsten Klanges angelegentlichst beschäftigen. Der Kehlkopf muß wie angenagelt fest und stille stehen, und bei keiner Uebung unterlasse man, während des Singens den Kopf von einer Seite zur andern zu bewegen, um jede unnöthige krampfhafte Anspannung der vielen betheiligten Muskeln zu beseitigen. Bei dickem, kurzem Halse ist die letztgenannte Anweisung noch mehr zu befolgen, um Dehnbarkeit, Geschmeidigkeit und Kraft denjenigen Muskeln mitzutheilen, die eben ein geschmeidiges, schnelles Oeffnen und Schließen des Mundes bewirken sollen. Der Unterkiefer hat sich jederzeit frei und selbstständig zu bewegen, wobei die Kinnbacken-Muskeln thätig sind und niemals, außer im dramatischen Gesang, darf das Oeffnen des Mundes durch ein Hinaufwerfen des Kopfes geschehen. Vocalisen auf A üben die Kraft und Biegsamkeit der Stimmbänder, bewirken außerdem, daß die ganze Mundhöhlung sich erweitert, daß das Gaumensegel sich hebt, die Gaumenhöhlung sich nach hinten ausdehnt, die Zunge ruhig liegt und der Kehlkopf in allen Tonlagen unerschütterlich feststeht. Fehler und Unarten in Tonbildung und Klang entstehen alle aus Nicht-Befolgung obengenannter Regeln und Vorschriften. — Die Uebung des Trillers in allen Tonlagen ist deßhalb sehr wichtig zu nennen, weil sie überhaupt die Grundlage für die Beweglichkeit der Stimmen bildet. Man übt die Triller am besten und sichersten, indem man mit Tönen aus der Mittellage — aber bei geöffnetem Munde — zwei oder drei Trillerschläge in der Entfernung einer großen Secunde schnell und weich von unten und von oben stets mit weichem Tonan- und -Absatz auf einander folgen läßt. Auf dieselbe Art fügt man zu dieser Uebung mit der Secunde auch die der Terz, Quarte, Quinte, und wieder zurück durch Quarte, Terz zur Secunde. Es ist leicht begreiflich, daß der Secunden-Triller klarer, deutlicher und correcter werden muß, wenn man nebenbei auch gleichsam den Trillerschlag auf einer Terz, Quarte u. s. w. übt.

Die Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit der Stimme nach ihrem ganzen Umfange kommt auch der Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit des einzelnen Tones in Klang, Tonstärke und Fülle zu gute. Vocalisen können mit gleichmäßiger und abwechselnder Tonstärke und auf verschiedenen Vocalen geübt werden. Beim Solmisiren, d. h. bei der Anwendung der italienischen Notenbenennungen, müssen schon alle möglichen Schattirungen in Tonstärke und Vocalbildung gleichzeitig geübt werden. Man unterlasse überhaupt nicht, die Stimme zuerst mit italienischen, offenen Vocalen in Silben und Worten sehr fleißig zu üben und gehe erst darnach zu der sehr schwierigen Behandlung der deutschen Sprache im Gesange über; sonst wird man schwerlich jemals Sang und Klang in die Stimme bringen. Beschwerlichkeit des Athmens, Rauhigkeit im Klang der Töne, Drücken derselben in verschiedenen Lagen, vornehmlich in der Höhe und in der Tiefe, sind Schwächen und Fehler, die nur durch Befolgung der angedeuteten Regeln entfernt werden können. — Es ist eine falsche Annahme, wenn man sagt: in der Frauenstimme seien drei Register; in allen Stimmen existiren deren nur zwei: Brust- und Halsstimme. Bei der Brustst imme werden die Stimmbänder und der ganze Kehlkopf durch die Athemkraft in volle Vibration versetzt, wogegen bei der Halsstimme nur die Ränder der Stimmbänder vibriren. Aus dieser Erklärung wird man leicht ersehen, wie die Mischung der Register kunstgerecht zu Wege gebracht wird. Das sogenannte tiefere Brustregister in der Frauenstimme entsteht nur durch eine Verrückung der Lage des Kehlkopfes und schadet der Stimme eben so sehr, als wenn der Kehlkopf in den hohen Lagen durch Mangel an Geschmeidigkeit und Kraft in Conflict mit dem Athem geräth.

Um als Sänger oder Sängerin ex professo zu gelten, muß man wenigstens über die Töne innerhalb zweier Octaven vollständig verfügen; d. h., man muß klangvoll sowohl pianissimo als fortissimo alle diese Töne mit der Halsstimme herunter und mit der Brustst imme hinauf und umgekehrt angeben und dabei dunkle und helle Klangfarben auf allen verschiedenen Vocalen anwenden können. Ohne diese Disposition sollte Niemand daran denken, sich für einen vollendeten Sänger zu halten.

Fragen und Antworten.

Was ist eine Antiphon?

Hast du schon eine lateinische, liturgische Vesper singen hören, lieber Leser? Nun, was vor und nach jedem Psalm gesungen wird, das nennt man Antiphon. Aus dem Psalm, der zu singen vorgeschrieben ist, nimmt nämlich die Kirche einen einzelnen Vers heraus, wie er zu der Gelegenheit oder dem Festtage paßt. Dieser Vers wird vor und nach dem Psalm gesungen, obgleich er im Psalm selbst auch steht. An manchen Tagen (sie heißen Duplex) wird die Antiphon ganz gesungen, an geringeren Festen (sie heißen semiduplex) wird die Antiphon vor dem Psalm nur mit einigen Worten angestimmt, und erst nach dem Gloria Patri wird sie ganz wiederholt.—Derselbe Psalm kann bei verschiedenen Gelegenheiten vorkommen, aber die Antiphon lehrt uns ihn jedesmal anders auffassen, Anderes dabei denken. — Ein Beispiel soll dieses klar machen. Wenn der Psalm De profundis bei einem Leichenbegängnisse vorkommt, so wird dabei der dritte Vers als Antiphon genommen "Si iniquitates" (Wenn Du der Missethaten achtest, o Herr! Herr, wer wird bestehen?) Dieß paßt ganz zur Sache. Mit diesen Worten eingeleitet, drückt der Psalm die Furcht vor dem Gerichte Gottes aus, die Besorgniß wegen der Sünde und Schuld, die etwa dem Verstorbenen noch zu büßen übrig ist; er ist ein flehentlicher Ruf um Erbarmen. Nun kommt aber der nämliche Psalm auch an dem fröhlichen Weihnachtsfeste vor. Wie nun? Ist es nicht mehr der nämliche Inhalt? Die Worte sind ganz gewiß die nämlichen. Aber der Geist ist bei denselben Worten auf Anderes gerichtet und darum scheint derselbe Psalm ein anderer zu sein.*) Als Antiphon in der Weihnachtsvesper ist nämlich der 7. Vers genommen, welcher anfängt "Apud Dominum misericordia" (Bei dem Herrn ist Erbarmen und überreich bei ihm Erlösung). — Jetzt denkt man weniger an die Schuld der Menschen, der Psalm ruft weniger die Furcht vor Gottes Gericht wach, vielmehr wird uns in Erinnerung gerufen die unendliche Liebe des himmlischen Vaters, der sogar seinen eingebornen Sohn in die Welt gab, damit wir erlöst würden. Und dieser Gedanke paßt aber zum Weihnachtsfeste! —

Alles dieses aber wird bewirkt durch die dem Psalm von der Kirche beigegebene Antiphon. Daraus sieht man, wie wichtig die Antiphonen beim Kirchengesange sind. — Die Antiphonen sind nun nicht immer Verse aus dem Psalm selbst, sondern manchmal auch andere Sätze oder Schriftstellen, wie sie zu einem Feste gerade passen. Antiphon heißt eigentlich Wechselgesang; darum gibt man diesen Namen auch anderen, längeren Gesängen, die abwechselnd gesungen werden können. So heißen die vier bekannten Lieder zur Mutter Gottes „Marianische Antiphonen." —

Woher stammt die Bezeichnung „Orgelschlagen"?

Bei der Größe und Breite der Tasten und der außergewöhnlichen Schwerfälligkeit der Tastenventile in den Orgeln früherer Jahrhunderte war es nicht gut möglich die Orgel zu spielen, wie in heutiger Zeit, sondern die Tasten wurden mit den Ellbogen,

*) Auch der Psalmton ist ein anderer.

später mit den Fäusten geschlagen; daher die Bezeichnungen „Orgelschlagen" für Spielen, und „Orgelschläger" für den Organisten, die sich beide noch bis auf unsere Zeit erhalten haben.

Was bedeutet das Wort Orgelwolf?

So nannte man früher die zwölfte Quint, die nach elf mathematisch rein gestimmten Quinten so unrein wird, daß sie das Ohr beleidigt. Durch die später eingeführte gleichschwebende Temperatur wurde „der Wolf" ausgetrieben. Die Temperatur selbst aber heißt, weil sie keine ganz reine Stimmung zuläßt, der „neue Wolf" gegenüber der unreinen Quint, die der „alte Wolf" genannt wird. Jetzt versteht man darunter auch das Heulen, das bei dem Durchstechen des Windes in eine benachbarte Cancelle entsteht.

Was ist ein Melograph?

Melograph ist eine Melodie-(Noten-)Schreibmaschine, eine Vorrichtung am Klaviere, welche das, was darauf gespielt wird, von selbst in Noten setzt. Die erste Idee zu einer solchen Maschine geht von dem Geistlichen Creed in London aus (1747). Ein Jahr darauf faßte der Bürgermeister Unger in Eimbeck dieselbe Idee und legte dann 1752 eine, nach seinem Plane von dem Mechanikus Hohlfeld zu Berlin verfertigte Maschine der Akademie zur Prüfung vor. Seit der Zeit sind mehrere ähnliche Maschinen zu demselben Zweck erfunden worden, aber bisher hat noch keine allgemeinere Verbreitung und Anwendung gefunden.

Was versteht man unter Orgelmetall?

Orgelmetall ist eine Mischung von Zinn und Blei, welches die Orgelbauer in der Geschäftssprache kurzweg Metall nennen. Aus dieser Mischung werden gewöhnlich die gedeckten Pfeifen gearbeitet. Diese wurden in frühester Zeit aus verschiedenen Stoffen gearbeitet, aus Gold, Silber, Messing, Kupfer, Glas, Alabaster, Thon und Papier. Gold und Silber sind zu theuer, die anderen Massen aber untauglich, es bleiben Holz, Zinn und Metall übrig. Wenngleich das reine englische Banka-Zinn das dauerhafteste und schönste ist, so würde ein großes Orgelwerk, bei dem sämmtliche Zinnpfeifen aus reinem englischen Zinn hergestellt wären, doch erheblich theurer werden, als Orgeln mit vielen Metallpfeifen. Es steht fest, daß eine Pfeife aus reinem Zinn einen edleren, stärkeren, volleren, schöneren Ton gibt, als eine Metallpfeife, wie daß Zinnpfeifen fast gar nicht vom Bleizucker und Salpeter angefressen werden, während dies bei Metallpfeifen früher oder später immer der Fall ist und daß Zinnpfeifen viel härter sind als metallene, mithin beim Einstimmen durch das Stimmhorn lange nicht so zu leiden haben, als Metallpfeifen. Trotzdem muß die Metallmischung durchaus zu den gedeckten und Flötenpfeifen verwendet werden, weil diese Pfeifen einen dunklen und weichen Ton geben sollen. Da aber dieses so gemischte Material (Metall) weicher ist als Zinn, eignet es sich deßhalb zu diesen Pfeifengattungen besser, während das härtere Zinn wieder mehr zu den scharfen und streichenden Stimmen verwandt werden muß. Die Metallmischung, d. i. die Zusammensetzung aus Zinn und Blei, ist eine verschiedene, entweder sie besteht aus:

15 Theilen Zinn, 1 Theil Blei.
14 Theilen Zinn, 2 Theilen Blei.
12 Theilen Zinn, 4 Theilen Blei.
10 Theilen Zinn, 6 Theilen Blei.

Streng genommen, versteht der Orgelbauer unter „Metall" diejenige Masse, welche aus 10 Theilen Zinn und 6 Theilen Blei besteht, während er diejenige Masse, die mit weniger Theilen Blei gemischt ist, einfach 12- und 14-löthiges Zinn nennt u. s. w. Ein Metall, weniger als 10-löthig, ist fast unbrauchbar; wenigstens sollte nie zu Metallpfeifen eine geringere Mischung, als letztere genommen werden. Dies schlechte Metall zeichnet sich durch eine bläuliche Farbe aus und wird sehr bald von Blausäure und Salpeter (Bleioxyd) zerfressen. Die aus einer so schlechten Masse hergestellten Pfeifen werden zu weich und zu biegsam. Sie können ihre eigene Last nicht tragen und knicken ein. Biegt man ein Stück schlechten Metalls zusammen, so entsteht ein Knistern, wie beim Zusammenbiegen von Zinn. Ueber die Legirung von Zinn und Blei hat Gerstner in seiner Mechanik eine brauchbare Tabelle mitgetheilt.

Auf dem Chore.

Schon war der Sendbote daran, für das fromme Betragen der Sänger auf dem Chore die Feder in Bewegung zu setzen, als zu allem Ueberflusse ein Mitglied eines Kirchenchores ihm vertraulich auf die Schulter klopfte mit den Worten: „Nicht wahr, Herr N., auf dem Chore ist man doch eigentlich nicht so recht in der Kirche; da werden Prisen ausgetheilt und Neuigkeiten erzählt; schon des Singens wegen muß ja manches geredet werden; der Chor ist darum gleichsam ein Stüblein für sich, nicht recht drinnen und nicht recht draußen!"

Ei, ei, guter Freund! Was sind das für Irrthümer! Freilich wollen wir's einer treuherzigen Seele nicht übel nehmen, wenn sie aus dem Betragen vieler Chorsänger den Schluß zieht: Dieses Betragen und das Gotteshaus passen nicht zusammen. Aber — sollte deßwegen die Kirche weichen müssen und warum sollte nicht viel eher dieses unpassende Betragen entfernt werden? Laßt mir also nur den Chor in der Kirche stehen; er ist darinnen und gehört hinein. Der Chor ist ein Theil der Kirche.

Der Chor ist zwar am weitesten entfernt vom Altar; wer hätte aber noch nicht bedacht, daß sowohl der Ort, wo der Altar steht, wie auch jener, auf dem die Orgel erbaut ist, den gleichen Namen „Chor" führt. Schon der Name deutet uns an, daß diese beiden Theile, obgleich räumlich am weitesten von einander geschieden, doch in innerem Zusammenhang mit einander stehen. In dem einen Chore singt der Priester den accentus, in dem anderen antworten die Sänger mit dem concentus, die zwei Chöre sind es, welche die übrigen Kirchenbesucher einschließen. Sie sollen die Anwesenden gleichsam in ihrer Andacht zusammenhalten, daß der Geist der Welt sie nicht beherrsche. Unter diesem Einflusse von beiden Seiten sollen Alle zur Frömmigkeit eingeschlossen und angeleitet werden.

Ursprünglich gab es nur einen Chor, die Umgebung des Altares. Dort standen auch die Sänger, die Cantores, die schon im 4. Jahrhunderte eigens zu diesem Amte ausersehen waren. So bestimmte z. B. die Synode von Laodicea (zwischen 343 und 381), daß außer den canonischen Psalmensängern, welche den Ambo (die Singbühne) besteigen und aus dem Buche singen, niemand vorsingen dürfe. Diese canonischen (kirchlich angestellten) Sänger wurden sogar eigens zu ihrem Amte eingesegnet. Daraus geht doch klar hervor, daß das, was die Sänger thun, gewiß nicht gleichsam außerhalb der Kirche vorgeht. Ergo, der Chor gehört zur Kirche, er steht in innigster Beziehung zu dem, was vorgeht am Altare, er ist die Ergänzung jenes Chores, der das Heiligthum birgt, und war ursprünglich selbst ein Stück jenes heiligen Raumes.

Jesus sprach: Mein Haus ist ein Bethaus, also ist der Chor der Theil eines Bethauses.

Handeln darum die Sänger recht, die sich auf dem Chore leichtfertig betragen und ihren Platz mit Geschwätz oder Lachen entheiligen? Immer können die Sänger wohl nicht beten; das brauchen und sollen sie auch nicht. Aber ihr Singen und was dazu gehört, geschehe im rechten Geiste, dann ist es auch ein Gebet, eine lebendige Theilnahme am Dienste Gottes, welche den Sängern nicht wird unbelohnt bleiben. (Sendbote der hl. Cäcilia.)

ON PURITY IN MUSICAL ART.

By A. F. J. Thibaut.

Recently translated by W. H. Gladstone.

(Continued.)

Polyphony by its very nature predisposes man to peace, humility, a spirit of self-sacrifice, in short to a state of mind befitting him to worship in spirit and truth. After all these considerations the reader may judge for himself which of the two styles comports with the spirit of holy Church, the requirements of sacred liturgy and the principles of true Church musical art.

The inclination of an educated man will and must be principally, to seek instruction and entertainment from the intercourse with all who are distinguished for their learning.

Still he ought not to lose all relish for the charm of innocence; for culture, as we see it in the world, is by no means always a true development of nature; and, in this sense, it is quite possible for an educated man to rank beneath a child. It is said of children in the Gospel that of them is the Kingdom of God; and herein lies an eminent truth. Perfect openness, sincerity, and truthfulness are the noblest traits of the human character.

But education, and the circumstances of life, generally make a man more or less close, calculating, disingenuous, and deceitful; whereas a child stands before us with his virtues and his faults, a fresh and virgin specimen of nature's handiwork. Therefore he who knows not the child knows not the man; and Rousseau says, with great truth, that the time of youth—that is to say, of youth's frank intercourse—is the time which a wise man ought to study. These remarks are also applicable to music. The greatest treat that any man of mind can have in music is, undoubtedly, a perfect work of art. But how easy is it for art to become unnatural, how easy for a thing to be overdone; and how often do we find music, laboriously composed by mere artifice, uninspired by any real spontaneous emotion, and exciting, therefore, at best admiration, but not love! It may be asserted, without exaggeration, that one-half of our music is destitute of the natural element;* a species of mathematics without a spark of life; a mere display for the honor and glory of nimble fingers; and such a compound of unwholesome ingredients, that it may seriously be asked whether it does not do us more harm than good. On the other hand, all the songs that emanate from the people themselves, or are adopted by them and preserved as favorites, are, as a rule, pure and clear in character like that of a child.

Such songs almost invariably re-echo the emotion of vigorous, unperverted minds, and for that reason have in various ways quite a peculiar value from their connection with great national events; and, dating from times when nations had all the innocence and freshness of youth, they seize with irresistible force upon minds which, however much warped, are still alive to true and genuine impulse.

For that reason, I hold the study of popular songs—by which I do not mean ephemeral street ballads, but such songs as live and thrive in the popular mind—to be of the utmost importance. But if we wish to do real service to art in reference to them, it is necessary to look around, and not confine ourselves to the songs that are popular in our own land, but to take all the world into our survey, and endeavor to read each nation's character in their songs. We travel, and read accounts of travels, to gain an idea of each country's peculiarities; and why should music, often so intensely characteristic, be left unnoticed? If Goethe, after writing his "Goetz", had done no more than give us other pictures of old German character, he would have done a thing worthy of all honor. But he has earned the title of the Prince of our poets from the very fact that in his "Iphigenia" he has also been able to transport us into the fairest times of Greece, as in his "East-and-West Divan" he has taken us into Persia and India, and because in his "Faust" he belongs to the universal world of genius.

A man who, in bye-hours, resorts to the bright and cheerful domain of art recreation from severe professional labor, is wont to do so with a keener relish than the regular artist, who has his main occupation therein. In other words, the sauce when taken in small quantities is usually more savory than when taken in spoonfuls. And so I have spared no pains in searching for materials to satisfy my curiosity in connection with this subject. But, though I have to a considerable extent succeeded, I am still far from the desired end.

Anyone who sets about historical investigations in music has the misfortune to find himself at a disadvantage. The generality of musicians entirely decline to listen to history. From the few well-read musicians and amateurs much could indeed be obtained; but here again the prospect is often a discouraging one.

Collectors are, as a rule, far readier to take than to give; they are wonderfully reserved and forgetful, and are only too glad to leave inquirers to their own resources, with a tacit "Physician, heal thyself".

Others will undertake anything, but oftentimes with no better result than good wishes. By degrees, however, and by the active assistance of some generous friends, I have collected a number of popular airs, on which I set much value. Others may possess, or be acquainted with many more; but I am sure there are many who have and know less. I may proceed, therefore, frankly to specify those I have and know, hoping that those who are richer than myself may supply my deficiencies out of their abundance, or may, at least, be so kind as to put me on the right track if I go astray; in return for which I shall gladly place at their disposal any duplicates I may happen to possess.

Our curiosity as to national songs must naturally cause us first to look out for any which may have been preserved from the earliest times. But though some theoretical treatises of the era before Christ have reached us, we are yet without such good specimens as are necessary for the object in view. The old Israelitish melodies would possess for us the deepest interest, inasmuch as they probably exercised a direct influence upon the first Christian churches. Supposing that Judaism obstinately adheres to ancient customs, I made diligent inquiries in the German synagogues; but quite in vain.

The sole piece communicated to me, which I was able to trace with certainty, was a recitative from an opera of Mozart! Marcello is known to have made similar investigations, and several of the intonations used by German and Spanish Jews, given in his great Collection of Psalms have a peculiar Oriental character.* But unfortunately, he does not give his authorities; nor is there any better foundation

---

* The causes of this are rather mixed up. Music shares the fate of its sister-art, poetry. With regard to the latter we are on the decline, and if music would fare better that would be something strange as it has passed the highest phase in technical art, in the dramatic element. In the meantime the technics of musical instruments has attained an incredible perfection.

In our days not only prickling change of entertainment and pastime are demanded, but something sensational and provocative of applause in addition. To the one as well as to the other, the true art does not lend its services, the concert hall and the drawing room with their embellishments must be resorted to. Salon and nature differ widely. Hence the remarkable phenomenon of our times that, though the Franco-Prussian war was productive of plenty of verses of art, not one single naive soldier's song came to light worth to be embalmed in the memory of the nation.

Of course a war in its iron career conducted by a wonderful strategy afforded the soldier no time for rest, nor any pause for the workings of his imagination; it was a gigantic-machine of destruction rolling over the battle-fields in the country of the enemy.

These remarks are more pertinent to our own times than they ever would have been in the days when Thibaut wrote his book.

* The author of these references does not know the whole work of Psalms by Marcello, but he has seen an extract made from it by Lindpaintner. The picture drawn by Thibaut on ancient Greek music is rather fanciful, for several of Marcello's Psalm-intonations are far from being of an oriental character and interesting. From some specimens of ancient Hebrew songs collected by Dr. F. J. Froehlich it would seem that they were more of an occidental nature, the human voice groping between our modern major and minor scales, moving between the consonant intervals of the tonic, third, fifth and octave, touching also the intermediate intervals, etc., etc., but a symetrically articulated impressive melody as we understand it to-day, is nowhere discernible. The same observations are applicable to ancient Chinese, Indian and Scottish songs; in short, to all such productions anterior to that epoch of art which we use to call the Florentine.

From all the productions of songs we have in hand we may safely infer that for Christian Europe the Gregorian chant was the universal model for popular airs even, no less also for the German Church songs on which so much has been written that we deem it unnecessary to enlarge on the subject in this place.

Suffice it to say that the latter was extensively used by the reformers of the 16th century and has largely contributed to the introduction and conservation of Protestantism in Germany.

for the very interesting work recently translated from the English—"Collection of National Hebrew Melodies, with accompanying words by Lord Byron," published by G. K. R. Kretschmer, at the Magazine for Art, geography, and music, in Berlin. No one will deny that much of its contents is to be traced to modern sources, particularly in the accompaniments.

Genuine old Greek songs would, presumably, prove as interesting as Pindar; but they are not to be found. Burney, in his treatise on ancient music, has, indeed, given us some songs taken from a Parisian MS., which really seem referable to ancient Greece, and which have since been several times published, as, for instance, in Forkel's History.

They are obviously highly original, for which reason our great philologist Wolf was beyond measure delighted with them. But the inferences deducible from them as to the character of Grecian music are very slender indeed. It is likely enough that some traditions of old times may still be extant among the modern Greeks. But I know of no one who has turned his attention in this direction, except Sulzer in his History of Transalpine Dacia (Vienna, 1781—1782, 2 vols. 8vo.), to which work some notable modern Greek songs are appended. They are also interesting as distinctly recalling some of the tunes of the Russo-Greek Church.

Passing on to the period after Christ, the airs of the Troubadours and Minnesingers, as well as of the people called Meistersingers, are of the highest importance in reference to national melodies. But just where all ought to be clear, had we always had historical students of music, everything seems as yet in utter obscurity.

The specimens given by Busby in his history, especially the fine song of Ganelem on the death of King Richard I. of England, prompted me to renew my researches. But I met with nothing but barren quotations, such as Forkel usually gives. It was only by accident that I got hold of some capital melodies from a very old Nuremberg MS., and again, from "Elips von Lesen's Dramatic Vale of Roses and Lilies," Hamburg, 1670, 8vo., in which there are some highly original things; and, lastly, from the following little publications:—"A Pocket Manual full of choice and lovely popular songs," Berlin, 1777; and "Melodies to a collection of German, Flemish and French popular songs," edited by Büsching and Von der Hagen, and published in Berlin by Braun. But they do not contain much that is attractive; and, as with many poems that pass for old, one can never be sure that unscrupulous editors may not have interpolated their own handiwork.

The most original matter, and of true German growth, may be found in the work entitled "Popular Songs of Austria, with their airs, collected and edited by Liska and Schottky," Pesth, 1819. Various editions of Swiss songs should also be mentioned. They are known to all music sellers, and are to be seen in Switzerland unfolded in the windows of bookshops. It is highly probable that some new light may be thrown on the Troubadour songs. On the strength of the well-known story that Queen Christina of Sweden made a collection of them, and that the MS. was in the Vatican Library, I begged an accomplished friend of mine in Rome to make an examination. But I received poor comfort in the news that the MS. contained only words and no notes. I then had recourse, through another friend, to Raynouard, editor of the "Choix des Poesies des Troubadours." He placed in my hands a song with accompanying notes, adding that he possessed many of them, and would send them all to me, if I could decipher this one. This, alas! I was not skilful enough to do, and so handed the treasure over to a friend more competent than myself. He had no sooner got it than he lost it; and after this I had never time or opportunity to revert to the subject. I merely drop a hint to all true musicians to make Paris the ground for further search. It is not too much to say that real lovers of fine music would gladly part with a thousand variations, sonatas, and other musical effusions of the day, if the old works of art in their genuineness and integrity could be procured in exchange.

EASY LESSONS IN PLAIN CHANT.

[In the diocese of Dublin, the general law of the Church commanding that the *Introit, Gradual, Offertory,* and *Communion* should be sung at every High Mass, is now being strictly enforced. Most of our choirs are not a little embarrassed by this synodal regulation, as hitherto it was never the custom to sing anything more than the common or *Ordinary* of the Mass. This embarrassment is rendered still greater from the fact that these portions of the Liturgy are only to be found, for the most part, in the Plain Chant Choral Books, and as heretofore Plain Chant formed no part of a Catholic chorister's musical training, the quaint melodic forms, strange notation, and above all, absence of measure or time have proved somewhat too much for their powers; as all the efforts that we have heard up to the present—with perhaps one, or at most two exceptions—have been anything at all but successful, and are calculated rather to bring the sacred chant into disesteem. We purpose, therefore, in a few numbers, to give a series of easy lessons on the chant, for the instruction of organists and choristers who may not happen to be acquainted with it, pointing out, as occasions occur, where and to what extent it differs from the familiar modern notation, and from modern music. We trust that these easy lessons will be accepted in the spirit in which they have been conceived—viz., to facilitate a sufficient acquaintance with the chant to enable our choristers to sing at High Mass those portions of the Liturgy which *must* be sung from the choral books, and to enable them moreover to sing them well.—Ed. L. E.]

LESSON I.

ON THE CHARACTERS EMPLOYED IN PLAIN CHANT.

Let us commence with the stave, and ask the question:—

1. *Is the stave in Plain Chant similar to that employed in modern music?**

No; it consists of *four* lines only, instead *five* lines, and consequently of *three*, instead of *four* spaces.

2. *Is there a* TREBLE *and* BASS *stave in Plain Chant?*

No; there is but the *one* stave of *four* lines. Plain Chant being essentially *unison* singing, both trebles and basses sing the same notes, and therefore need but *one* stave.

3. *How are musical sounds expressed in Plain Chant?*

By certain notes or characters. These are three in number, the *long*, the *breve* and the *semibreve*. They are shaped thus: ■ the long, (*nota longa*); the *breve*, (*nota brevis*); *the semibreve*, (*nota semibrevis*).

4. *Do these characters represent strict divisions of time, as is the case with the notes in modern music?*

Most certainly not. In Gregorian music there is *no such thing as strictly measured time.* The music is entirely subordinated to the words, whereas in modern vocal music the words are subordinated to the melody.

5. *But do not these characters represent duration or time of some kind, as their names imply?*

Considered by themselves they do not represent any duration more than what is implied by the relation of the accented or unaccented syllables over which they may be placed. The *breve* is employed for long or accented, the *semibreve* for short or unaccented syllables, while the *long* marks those which are more strongly accented.

6. *How many clefs in Gregorian music?*

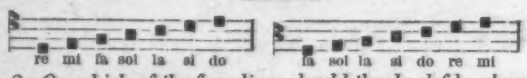
Two; the *ut* or *do* clef shaped thus ; and the *fa* clef, thus, .

* We have adopted in preference the system of question and answer, following the example of the author of "Plain Song reason why," from which valuable compilation we quote freely.

7. *What is the object of the ut or do clef?*

Its presence at the beginning of a piece indicates that every note falling upon the line on which it is placed is to be called *Do* or C.

EXAMPLES.



8. *On which of the four lines should the do clef be placed?*

On any one of them according to convenience, as it is desirable to include the melody within the range of the stave, and Gregorian music does not admit of ledger lines beyond, at the most, a single line above or below the stave.

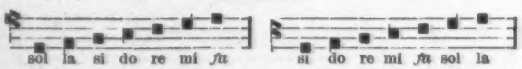
9. *Does the position of the clef determine the pitch of the note?*

By no means. In this it differs from clefs in modern music. In the modern stave a fixed position is assigned to the clef. Thus the treble or G clef is placed on the second line of the treble stave; the bass, or F clef, on the fourth line of the bass stave; in other words, in modern music the clefs are fixed, the lines are movable; in Gregorian chant the lines are fixed, the clefs are movable. Therefore they do not determine the pitch, but only the position of the semitones of the scale; *e. g.*, if the *Do* clef be on the third line then *Si*, a semitone distant, is on the space immediately beneath it.

10. *What is the object of the Fa clef?*

Its presence at the beginning of a line or of a piece indicates in like manner that every note falling upon the line on which it is placed is to be reckoned as Fa or F.

EXAMPLES.



11. *On which line of the stave may the Fa clef be placed?*

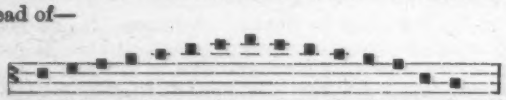
On any line according to convenience; it is seldom placed on the fourth line, but will be found on the first, second, and third. As in the case of the *Do* clef, it does not indicate pitch, but only the position of *Mi* the other semitone of the Diatonic scale, which will always be found on the space immediately below it.

12. *Are the positions of the clef ever shifted, or the clefs themselves alternately employed in the course of a piece?*

Yes, frequently; and this to avoid employment of ledger lines.

EXAMPLE.

instead of—



In a similar way the position of the Fa clef may be shifted, or it may be substituted for the *Do* clef or *vice versâ*. This is done for the sole purpose of keeping the melody within the range of the stave of four lines.

13. *Are there any other characters used in Gregorian music?*

Yes; the flat ♭, the natural ♮, and the guide ☟ or custos.

14. *What is the object of the Flat?*

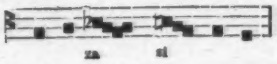
The same as in modern music; it lowers by a semitone the note or notes which it affects. In organ accompaniments to plain chant, the flat, as in modern music, is sometimes marked immediately after the clef when intended to be used throughout the piece, but only in case of transposition, that is to say, when the melody for convenience is raised a fourth higher. But in the vocal setting the flat only occurs before the note or notes it is intended to affect.

15. *Why is the flat introduced?*

Simply to correct the unnatural progression of a *tritone* or augmented fourth, *i.e.*, when the voice, for example, is proceeding from *Fa* to *Si*, the latter is lowered by a flat, and thus the interval is reduced to the condition of a perfect fourth. When *Si* is made flat it is called *Za*.

16. *What is the object of the natural?*

The same as in modern music, to exempt any particular note from the operation of a flat,—to contradict the flat,—thus:



17. *Is the sharp ♯ ever used in Gregorian chant?*

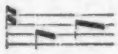
Never.

18. *How is the guide employed?*

It is placed at the end of a stave to indicate the succeeding note, thus:

denotes that the first note on the succeeding stave is a semitone lower than that which has just been sung. It also indicates the succeeding note in the middle of a stave when a change of clef occurs.

In the Medicaen edition of the *Graduale Romanum*, reprinted at Ratisbon, this other character occurs,

viz.,  standing for

It is called the *plica* and indicates only two notes, the note on which it commences, and the note on which it terminates, both to be sung as if affected by a *slur* in modern music.

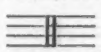
19. *What are Pauses?*

They are intervals for taking breath.

20. *Are those pauses indicated in the same manner as in modern music?*

No; they are partly understood from the punctuation or requirements of the words; just as in reading or speaking.

21. *How are the pauses indicated?*

By perpendicular lines, corresponding to bar lines in modern music, drawn across the stave. The single bar indicates a pause for respiration, leaving the length, however, to be determined by the punctuation of the words, *which must always be attended to.* The double bar,  is used to mark a complete portion or end of the whole piece. There is also to be found in the *octavo* edition of the Gradual the *semisuspirium* a short line drawn not quite across the stave to indicate a short breathing or pause. A careful attention to the pauses is of the utmost importance in acquiring the true style of Gregorian Music. Punctuation, moreover, ensures the reverent and sensible enunciation of the words, and guards against gabbling, while it permits of a more rapid utterance between the pauses, and so prevents the opposite vice of drawling.

THE REFORM OF CHURCH MUSIC IN HOLLAND.

From the October number of Dr. Witts' *Musica Sacra* we learn that the work of reform is progressing most satisfactorily in Holland. In Haarlem, Utrecht, Hageveld, Amsterdam, Groningen, and elsewhere, the clergy have long been engaged in teaching the proper method of rendering the Gregorian Chant and harmonised music in the true Church style, and having within the last few years made themselves acquainted with the doings of the German Cecilian Society, matters have not remained in the stagnant condition which characterises so much of the work going on in other countries: France, Belgium, and England, for example, where feeble attempts are occasionally made to begin *ab initio*, and all connection with the great musical centre being ignored

the last state of affairs is usually much worse than the first. Professors Lans and Graaf, two of the most active promoters of the reform, attended the General meetings of the German Society at Cologne and Ratisbon in 1873 and 1874, and were so delighted with the music and the earnestness displayed for the restoration of the liturgy and art, that they proposed a union with the German Society. This, however, could not be, as the German Society is only approved for countries where German is spoken. At the close of 1874, therefore, Professor Graaf (a priest) founded a Cecilian Society in Haarlem, which was at first limited to that town only, but which afterwards helped to further the movement in towns and villages. In August, 1875, Professor Lans, also a priest, called a meeting of representative clergy from the nine dioceses of Holland to consider how to make the reform more general. One of the practical results of the meeting was the founding of the *St. Gregorius Blad*, which appeared on the 1st of January, 1876, with the approval of all the bishops, and edited by Professor Lans, with the assistance of the nine priests above referred to. One of these priests, Herr Leblanc, was a pupil at the Ratisbon Church Music School in 1877—78. and is now labouring zealously at the Cathedral and clerical Seminary of Utrecht as a true Cecilian. The *St. Gregorius Blad* was the means of preparing for the establishment of the Society, and in the course of its third year the editors were in a position, with the approbation of all the Dutch bishops, to found the Dutch Gregorian Society, which is divided into Diocesan and Parish Societies, as many of the latter have already been established. The editors of the *St. Gregorius Blad* are the diocesan presidents, the principal one, Professor Lans, acting as resident-General. Efforts are being made to increase the number of parish societies, but meanwhile the society, being recognized by ecclesiastical authority, is the regularly constituted means of reform, as is the case with the Cecilian Societies in Germany, America, and Ireland, and, like them, is not a mere private society. The general meeting has recently been held in Utrecht Cathedral, and it will be seen from the following programme of the music that our Dutch brethren really know what is meant by Church music, and therefore do not perpetrate the absurdity of introducing pet *morceaus* of the simpering, so-called "religious" style.

PONTIFICAL MASS.

Ecce Sacerdos, ... Haller.
Missa Papæ Marcelli..... Palestrina.

AFTERNOON.

Ave Maria..... Gregorian.
Alma Redemptoris ..... Soriano.
O Sacrum Convivium..... Mettenleiter.
Lamentation..... } Palestrina.
Popule Meus..... }
Vinea Mea..... Viadana.
Ecce Sacerdos..... Vittoria.
Sacris Solemniis..... Gregorian and four part, by Haller.
Beatus Vir ..... Falso bordone, by Zachariis.
Kyrie and *Agnus Dei*, from *Missa l'hora passa* ..... Viadana.
Terra Tremut..... Haller.
Magnificat—Ton. I..... Ratti.
Laudate Dominum—Ton. VII..... Viadana.
Sub tuum præsidium..... Gregorian.
Cœnantibus illis..... Haller.

It should be observed that many of the Dutch have availed themselves of the proximity of Aix-la-Chapelle, and have there had opportunities of hearing the excellent choir in the venerable minster, and several clergymen and laymen have attended the courses of instruction continually given by Herr Boeckeler, the cathedral choirmaster. The writer of these lines is able to testify to the great good to be derived from hearing the minster choir, and gratefully remembers the beautiful effect of the exquisite sixteenth-century* music, rendered in a most careful, and, it may be said, loving manner.

We heartily congratulate the Catholics of Holland, and trust that their Cecilian Society may gain many adherents. *Vivat, floreat, crescat!* H. S. B.

(*Lyra eccl.*)

Berichte.

St. Francis, Wis.

Im Lehrerseminare neu geübt:

Missa choralis in Festis simplicibus; Missa choralis in Semiduplicibus; Missa choralis in Dominicis Adventus et Quadragesimae. Alma Redemptoris, greg. Choral, und von Suriano; Tantum ergo, von Singenberger, Ett, Witt, Hanisch; Magnificat VIII toni, von Neckes; Ave Maria, von Haller; Witt's Missa septimi toni.

J. Singenberger, Prof.

Kenosha, Wis.

Vom 1. September bis 1. Dezember neu aufgeführt:

Missa in hon. B. V. M. Consolatricis Afflictorum, von Jasper; Missa Jesu Redemptor, von A. Kaim; Missa choralis in Festis solemnibus und Credo I und II aus dem Grad. Rom.; Missa tertia, von M. Haller mit der Gesangschule.

Motetten: Discite a me, von Haller; Ave Maria, von Witt; Ad te levavi, von Witt; Deus tu convertens, von Witt; Ecce Sacerdos, von Witt; Veritas mea, von Witt; Tantum ergo, von Witt, Neles und Palestrina; Veni sanote, von Frey; Veni Creator, von Witt. Es wird ausschließlich liturgisch gesungen! (So ist's recht! Möchte das doch bei allen Pfarrvereinen gesagt werden könnten! D. Red.) Der Verein zählt jetzt 24 aktive und 20 passive Mitglieder. Die Gesangesschule zählt 20 Schüler und erhält wöchentlich zweimal Unterricht. Der Chor besucht ebenfalls zwei Proben wöchentlich.

M. Probst, Lehrer und Org.

Ueber die Feier des Festes der hl. Cäcilia liegen Berichte vor von

St. Francis. Wis.

Sechs Uhr Morgens gingen die Mitglieder zur hl. Communion; 9½ Uhr war Hochamt in der Kapelle des Priesterseminares, celebrirt durch den Hochw. Hrn. L. Batz, Generalvikar der Erzdiöcese Milwaukee. Der Hochw. Hr. Coadjutor des Hrn. Erzbischofes assistirte in Pontificalibus und hielt die in No. 12, 1880, mitgetheilte Predigt. Die vereinigten Chöre des Priester- und Lehrerseminares sangen ein achtstimmiges *Ecce Sacerdos*, für Männerchor und Orgel (Manuskript), comp. und dem hochw. Hrn. Coadjutor M. Heiß gewidmet von J. Singenberger; die *Missa in hon. S. Ambrosii*, von Fr. Neckes; *Offertorium "Afferentur regi,"* von G. E. Stehle (Cäcilia 1880); *Introitus, Graduale* und *Comm.*, greg. Choral; *Veni Creator*, von Fr. Witt. Nachmittags 2½ Uhr feierliche Vesper; Alles greg. Choral, außer *Hymnus* "Deus tuorum," von Ett; *Magnificat* VIII toni, von P. Piel; *Ant. Salve regina*, von Fr. Witt; zum hl. Segen: *"O esca viatorum,"* von P. Piel; *Tantum ergo*, von P. J. Mohr, nach dem Segen: Herz-Jesu-Lied, von Fr. Witt.

Kenosha, Wis.

Am Feste der hl. Cäcilia gingen die Mitglieder des Pfarrvereines zur hl. Communion; beim Hochamt um 10 Uhr wurde *Missa II.* von H. L. Haßler gesungen; *Offertorium*, von Witt; *Introitus, Graduale, Communio*, greg. Choral.

Philadelphia, Pa.

Ueber die Feier des Festes der hl. Cäcilia in der St. Peterskirche entnehmen wir der „Nord-Amerika," daß der Chor in der Frühmesse gemeinschaftlich zu den hl. Sakramenten ging; 9.30 begann sodann das feierliche Hochamt, celebrirt vom Hochw. P. J. Wirth, C.SS.R., Rector der St. Peterskirche; der hochwürdigste Herr Erzbischof assistirte in Pontificalibus.

„Sobald der hochw'ste Herr Erzbischof in dem Sanctuarium erschien und das Allerheiligste angebetet hatte, erscholl vom Chore herab die Antiphone: "Ecce Sacerdos." Die wechselnden Meßgesänge wurden, mit Ausnahme des Offertoriums "Afferentur regi," einer Composition von J. G. Ed. Stehle, aus dem Graduale Romanum gesungen; die stehenden waren die vierstimmige Missa Jubilaei solemnis a capella ebenfalls von Stehle. Nach vollendetem hl. Opfer wurde "Panis angelicus" von Palestrina und "Tantum ergo" von Abbé Liszt vorgetragen, zum Schlusse das "Jubilate

---

* In this church the compositions of the Old Masters are almost exclusively used, as will be seen from the subjoined programme for November:—

Nov. 1 (All Saints)—Mass., 5 voices..... Croce.
O quam gloriosum ..... Vittoria.
Nov. 7 ..... Mass, *"L'hora passa"*..... Viadana.
" 14..... VIII. tone..... Croce.
Cantate Domino..... Haller.
" 21 ..... *"Isle Confessor,"* ..... Palestrina.
Cantate Domino..... Croce.
" 28 (forty hours' Prayer) .... *Missa sine nomine*..... Viadana.
Ad te, Domine..... Fux.

Deo" von Aiblinger gesungen. Daß der Chor seine Aufgabe meisterhaft löste, geht aus den Worten hervor, welche der hochw'ste Herr Erzbischof an die Sänger richtete, da P. Rector in seinem und des Vereins Namen dem hochwürdigsten Herrn seinen Dank ausdrückte für die Mühe, der er sich unterzogen, um dem Feste beizuwohnen, die besondere Gunst, welche er durch seine Mitwirkung dem Vereine erwiesen und den neuen Antrieb, welchen er dadurch dem St. Peters Cäcilien-Pfarr-Verein gegeben; er sagte ungefähr Folgendes:

Nicht ihr seid mir, sondern im Gegentheile, ich bin euch zum Danke verpflichtet, da ihr durch die Einladung zu dieser erhabenen Feier mir eine große Freude und einen geistlichen Genuß bereitet habt; euer Gesang hat mich dermaßen angesprochen und hingerissen, daß ich gezwungen war, den frommen Gefühlen, die derselbe in mir erweckte, mich zu überlassen und unwillkürlich in jene Zeiten zurückversetzt wurde, in denen ich in den Räumen der päpstlichen Kapelle ähnlichen Gesang unter der Leitung geübter und frommer Führer zu hören das Glück hatte. Eure Frömmigkeit und euer Eifer macht mir große Freude und ich hoffe, daß ihr auf dem betretenen Weg muthig vorangehen und in der heiligen Kunst euch immer mehr und mehr vervollkommnen werdet.

Ein besserer und befriedigenderer Beweis für meine Behauptung würde überflüssig sein. Diese so herrlichen Worte bekräftigte der so liebevolle und für die heilige Sache so eingenommene Oberhirte durch eine ebenso herrliche als liebevolle That, nämlich der Ueberreichung des Diplomes der Mitgliederschaft des „Amerikanischen Cäcilien-Vereins" an jedes einzelne Mitglied und die schließliche Ertheilung seines bischöflichen Segens.

Der Eindruck, den das Ganze auf den Verein machte, war der, daß Alle sich freuten, einer so heiligen Sache sich geweiht zu haben und daß sie jetzt der vollkommensten Ueberzeugung sich hingaben, daß der Begriff „Cäcilianer" mit dem eines specifisch kirchlichen Sängers, eines, der da singt, was und wie die Kirche es vorschreibt, gleichbedeutend ist.

Der Tag, der also heilig begonnen, sollte auch nicht weniger heilig enden. Der ächte Cäcilianer weiß allezeit als Solcher zu handeln; auch bei einer leiblichen Erholung erinnert er sich der Worte der Apostel: „Freuet euch im Herrn und Eure Bescheidenheit sei allen Menschen bekannt." So war denn auch die Erholung am Abende eine nach ächter Cäcilianerart, eine, bei der christliche Gesänge, wie Stehle's „Cäcilia" mit leiblichen Erfrischungen abwechselten, und wo man mit Liebe und Dankbarkeit sich derer erinnerte, die sich um die heilige Sache unsterbliche Verdienste erworben haben."

Weitere Berichte, z. B. von New Orleans mußten für No. 2 zurückgelegt werden. J. S.

Recensionen.

Bei Fr. Pustet in New York und Cincinnati:

Stimmenhefte zu den Gradualien, Alleluja und Tractus, Hymnen, Sequenzen und Motetten, zu denen die Partituren meist in Dr. Fr. Witt's „Fl. Blättern" und "Mus. sacra" erschienen sind; herausgegeben von Dr. Fr. X. Witt, op. 34. Dritte Lieferung (No. 19—58 enthaltend). Preis $1.10.

Die I. und II. Lieferung, enthaltend No. 1—18, sind im Vereinskatalog unter No. 430 und 464 aufgeführt, nämlich No. 1—10, die Gradualien für die vier Advent- und sechs Fastensonntage, von L. Hoffmann, Mettenleiter und Witt; No. 11—18 erschienen als Vereinsgabe und sind Bearbeitungen, mit Benützung von Falsobordoni von Viadana, durch P. M. Ortwein. No. 19—58 bilden diese 3. Lieferung, enthaltend die Graduale, Tractus, Sequenzen ꝛc. von Maria Empfängniß an bis Frohnleichnamsfest incl., fast ausschließlich aus dem Proprium de Tempore dieser Zeit. No. 47—58 die vier Hymnen vom allerhl. Altarssakramente und sieben Tantum ergo. Einige der Compositionen sind für drei und vier Männerstimmen, die meisten für vier bis sieben gemischte Stimmen. Das Inhaltsverzeichniß gibt an, wo die betreffenden Partituren zu finden sind. Sehr praktisch und fähigen Chören auf's Beste empfohlen!

Verschiedenes.

1) Daß Mozart's XII. Messe, wie ein Artikel der „Cäcilia" (p. 53. 1880) bereits dargethan, unächt ist, beweist die neue Gesammtausgabe von Mozart's Werken, worunter sich keine ähnliche Messe vorfindet, wie die vielgepriesene. Dieser Umstand wirft freilich ein sehr bedenkliches Licht auf den Herausgeber und auf die übereifrigen Verehrer von Mozart's XII. Messe; wenn die Herren Mozarts Kirchencompositionen nur halbwegs kennen und verstehen würden, so hätten sie diesem großen Meister einen so schlechten Dienst nicht erwiesen und ihn zum Verüber eines solchen Pfuschwerkes machen können!

2) Zur Scola gregoriana spendeten: Herr Coop. Strempfl von Riegersburg als 2. Gabe 50 M., Herr Orgelbaumeister Pröbstl in Füssen 20 M. ein ungenannt sein wollender Geistlicher aus Böhmen 5 M. (auf 10 Jahre), Hr. Johann Tavcar, Pfarr-Cooperator in Breznica (Diöz. Laibach) 20 M., Hr. M. Maierhofer in Auersthal in Niederösterreich 5 fl. ö. W. — 8,68 M., Hr. Müller in Toulouse zeichnete jährlich 20 Fr., Hr. Rektor Groß in Oberglogau gab 15 M., Pfr. A. B. zu St. Tr. 45 M. Außerdem hat Dr. Witt sich bereit erklärt, alle Honorare, welche durch erhöhtes Abonnement auf seine Blätter von 1881 an ihm zufallen, der Scola gregoriana, in Rom so lange zuzuweisen, als Aussicht auf Erreichung des Zweckes und der Bedürfnißfall vorhanden ist. Die Fl. Bl. hatten am 23. Sept. ds. Js. 2635 Abonnenten, die Musica sacra 2168. Wenn es gelänge, von Neujahr 1881 an die Zahl der Abonnenten auf je 4000 zu bringen, so wäre die der Scola greg. zuzuwendende Summe keine unbedeutende. Auf diese Weise könnten auch unbemittelte Cäcilianer am leichtesten und mit eigenem Nutzen zur Scola greg. beitragen.

Photographieen
von
Dr. Fr. Witt und Palestrina,
in Visitenkartenformat, zu 15 Cents bei
J. Singenberger, St. Francis, Wis.

CATALOGUE OF SOCIETY MEMBERS.

3503. Rev. P. Aegidius Hennemann, O.S.B., Little Rock, Ark.
3504. Rev. J. Wernert, Paw Paw, Van Buren Co., Mich.
3505. Rev. Ch. Fessler, Rector im Lehrerseminar zu St. Francis, Wis.
3506. Mr. J. Solnee, Theol. Priesterseminar zu St. Francis, Wis.
3507. Mr. De Ryke, Theol. Priesterseminar zu St. Francis, Wis.
3508—3520. Kirchenchor zu St. Joseph, Stearns Co., Minn.

Corrigenda.

In der Missa S. Joannis B., für 2 oder 3 Stimmen (S., A. und Baß ad lib.), in den Musikbeilagen zu No. 10, 11 und 12 der Cäcilia 1880, corrigire man:

Im Kyrie, p. 37, Linie 5, Takt 2, im Alt sollen die ersten zwei Noten c f sein.
Im Gloria, p. 39, Linie 8, Takt 1, im Baß eine halbe Note c statt e.
Im Benedictus, p. 45, Linie 1, Takt 1, im Alt eine halbe Note c statt d.
Im Agnus Dei, p. 46, Linie 1, Takt 5, im Sopran die zweite halbe Note f statt a.
Im Agnus Dei, p. 46, Linie 6, Takt 2, im Baß die zweite halbe Note g statt f.
Im Agnus Dei, p. 46, Linie 6, Takt 3, im Baß die erste halbe Note a statt f.

Es war dem Unterzeichneten die vom Drucker abgesandte Correktur leider nicht zu Händen gekommen, und zur zweiten Absendung war es schon zu spät. Daher möge man obige Fehler entschuldigen. J. Singenberger.

Im Inhaltsverzeichniß zum letzten Jahrgange der Cäcilia (cf. No. 12) füge man gef. unter Musikbeilagen noch bei
Asperges me, von J. Singenberger, p. 47.
Stabat mater, einst., p. 48.

Quittung des Schatzmeisters.

Mr. Schueler, Brooklyn, N. Y., 50 Cents; Prof. Schreiner, Newark, N. J., 50 Cents; Rev. Schulte, New Vienna, Ja., 50 Cents; Mr. J. F. Sohn, Quincy, Jll., 50 Cents; Rev. Leygraf, St. Louis, Mo., $1.50; Rev. Bauhaus, S.J., Florissant, Mo., 50 Cents; St. Franciscus Pfarrverein, Milwaukee, Wis., $2.10; Rev. Schüttelhöver, Medford, Wis., 50 Cents; Rev. J. G. Sudeit, Old Monroe, Mo., 50 Cents; Mr. J. Hotz, Old Monroe, Mo., 50 Cents; Rev. H. Stukenborg, Dayton, O., 50 Cents; Mr. A. Bruns, Brooklyn, N. Y., 50 Cents; Mr. G. Wilberding, Mt. Healthy, O., 50 Cents; Rev. F. W. Peyersack, Mülhousen, Ind., 50 Cents; St. Cäcilia Männerchor, Covington, Ky., $1.70; Mr. L. Zeinz, Cincinnati, O., 50 Cents. Rev. J. Jung, Defiance, O., Schatzmeister.

Latest Publication of Fr. Pustet & Co.,

NEW YORK, L. B. 3627. | CINCINNATI, 204 Vine St.

ORGAN SCHOOL

FOR

CATHOLIC ORGANISTS,

BY

H. OBERHOFFER,

Prof. of Music, Organist of Luxemburg Cathedral, and Member of St Cecilia's Academy of Music, Rome.

OPUS 36,

DEDICATED TO THE VERY REV. FRZ. WITT, D.D.

TRANSLATED BY

R. W. OBERHOFFER,

Organist of St. Wilfrid's, York.

Quarto 284 Pages, bound half Morocco, $3.50.

SECOND EDITION

OF

SHORT INSTRUCTIONS IN THE ART OF SINGING PLAIN CHANT,

with an appendix containing all Vesper Psalms and the Magnificat, together with their melodies (solemn and ferial) and the responses for vespers, designated for the use of Catholic choir-members and school-children,

By J. SINGENBERGER,

PROFESSOR OF MUSIC.

16mo 80 pages, bound 25c., per doz. $2.00. **Extra price made for Introduction.**

Cäcilien-Kalender für das Jahr 1881,

Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von **F. X. Haberl,** Domkapellmeister.

Preis 60 Cents.

P. Mohr's Bücher für Kirchenmusik,

welche im Verlage von

Friedrich Pustet in **Regensburg, New York** und **Cincinnati,**

erschienen sind und durch alle Buchhandlungen bezogen werden können.

CAECILIA.

Katholisches Gesang- und Gebetbuch. Neueste Auflage. XII und 596 S. in Taschenformat

In Ganz-Leinwandband mit gepreßter Decke: 75 Cts.

Neben einer trefflichen Auswahl deutscher Kirchenlieder enthält dieses Buch alles, was zur Herstellung des liturgischen Gottesdienstes von Nöthen ist, in soweit das Volk sich daran betheiligen kann. Dr. Fr. Witt schließt sein eingehendes Referat über dasselbe mit folgenden Worten: „**Damit hätten wir in Mohr's „Cäcilia" ein Gesang- und Gebetbuch, wie kein zweites in und außer Deutschland.**"

JUBILATE DEO!

Kirchengesänge für gemischten Chor, nebst einem Auszuge aus den officiellen Choralbüchern für den liturgischen Gottesdienst und einer Sammlung von Gebeten. 8° XII und 680 S. Preis geb. $2.00.

Dieses Buch dient einmal als Orgelbegleitung zur „Cäcilia," und bietet außerdem Gesangschören eine sehr reichhaltige Auswahl von vierstimmigen, lateinischen und deutschen Liedern.

CANTATE.

Kacholisches Gesang- und Gebetbüchlein für die Jugend. Neueste Auflage. 320 S. mit Titelbild. Preis geb. 30 Cts. Alle Melodien sind zweistimmig gesetzt.

Ausgabe mit Ziffern, 320 Seiten mit Titelbild. Preis gebunden 30 Cents.

Orgelbegleitung zum Cantate.

192 Seiten in Quer-Quart. Preis in ½ Morocco gebunden $1.50.

Dieses Werk bringt außer der Begleitung des zweistimmigen Satzes, welche natürlich auch beim einstimmigen Gesange gebraucht werden kann, zu jeder Nummer eine hinreichende Anzahl von Vor- und Nachspielen, welche sämmtlich auch auf dem Harmonium ausgeführt werden können.

MANUALE CANTORUM.

XX und 708 Seiten in 16°. Preis gebunden $1.00.

Dieses Buch enthält das **Ordinarium Missæ,** die **vollständigen Vespern** für alle **Sonn- und Festtage** mit Ausnahme der Antiphonen, die **Complet** und **170 lateinische Kirchenlieder,** nebst einem Anhang von **deutschen Gebeten.** Empfiehlt sich zur Einführung in Studienanstalten, Seminarien ꝛc. Von diesem Buche sind besondere Ausgaben in englischer und französischer Sprache erschienen.

Dasselbe, englische Ausgabe, $1.00; französische Ausgabe, $1.00.

CANTIONES SACRÆ.

8°. IV und 432 Seiten. Preis gebunden $1.25.

Dieses schön ausgestattete Gesangbuch enthält die **170 lateinischen Kirchenlieder** des "Manuale cantorum" in vierstimmiger Bearbeitung für gemischten Chor; unter andern: **12 Tantum ergo, 21 Nummern de SS. Sacramento, 62 de Tempore,** etc. etc.

Dasselbe, englische Ausgabe, $1.25; französische Ausgabe, $1.25.

Ordinarium Missae

oder die gewöhnlichen Gesänge beim Hochamt nach den Choralbüchern Roms. Separat-Abdruck aus dem **Manuale cantorum.** 128 Seiten. Preis 10 Cents.

Die bereits in zweiter Auflage hiezu erschienene Orgelbegleitung von Dr. F. Witt kostet geb. $1.25.

PSALMI VESPERTINI

quos in psallentium usum numeris notavit. Editio altera emendata. Preis 10 Cts.

Dieses Heftchen enthält die bezifferten Vesperpsalmen nebst einer für die Sänger bestimmten Belehrung über die Psalmodie in deutscher und lateinischer Sprache.

Anleitung zur kirchlichen Psalmodie

nebst den bezifferten Vesperpsalmen und einer deutschen Uebersetzung derselben. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 8°. IV und 112 S. Preis 30 Cts.

Extra-Preise zur Einführung.

FR. PUSTET & CO., New York und Cincinnati.

R. GEISSLER,
35 Bleecker St., New York,
Altar Builder,
Altars, Confessionals, Priedieus, &c.
Send for Circular.

Odenbrett & Abler,

Orgel-Bauer,

100 REED STREET,

MILWAUKEE, Wisc.

Gesang-Büchlein

für katholische Kinder,

in den

Vereinigten Staaten Amerika's,

Herausgegeben von

J. Singenberger, Musik-Professor.

Mit 85 deutschen und 43 englischen ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern, 18mo, gebunden,

25 Cents, postfrei.

Günstigste Bedingungen zur Einführung.

"Caecilia"

für 1877 und 1878,

complet brochirt, nebst Musikbeilagen in einem Band gebunden

$2.20.

Einzelne Nummern sind nicht mehr zu haben.

FR. PUSTET & CO., New York & Cincinnati.

Verlag von Fr. Pustet & Co., New York und Cincinnati.

Regensburger Liederkranz.—Neue Folge.

Sammlung von 137 vierstimmigen Männergesängen.

Preis der Partitur (256 Seiten) solid in halb Morocco gebunden $3.00. Preis der 4 Singstimmen im Taschenformat, solid in Leinwand geb. in Futteral per Set $2.40. Einzelne Stimmen gebunden $0.60. Vereine erhalten bei Parthie-Bestellung Rabatt.

Inhalts-Verzeichniß nach dem Titel der Lieder geordnet.

Titel des Liedes.	Name des Dichters.	Name des Componisten.
Abendfeier	—	Conr. Kreutzer
Ach du klarblauer Himmel	—	Friedrich Silcher
Ade	böhm. Volkslied	Carl Heffner
Ahnung	Felix Dahn	Joh. Cavallo
Alles in Ehren	H. Heine	Carl Appel
Alpenreigen	F. Alfred Muth	Eduard Köllner
Aus dem Ennsthal	Volkslied	—
Aus Kärnten	"	—
Aus Steyermark	"	—
Aus Tyrol	"	—
Ave Maria	J. G. Fischer	Wilhelm Speidel
Beim Liebchen zu Haus	H. Pfeil	Carl Appel
Bergknappenlied	—	Carl Santner
Blauäugelein	Oettinger	Carl Conradin
Brautlied	Lud. Pfröpfer	Carl Stich
Bundeslied	Wolfg. v. Göthe	H. J. Petschke
Comitat	Hoffmann von Fallersleben	Fel. Mendelssohn
Das deutsche Reich	Julius Sturm	Wilhelm Tschirch
Das Gucken	—	Carl Conradin
Das Mutterauge	—	E. S. Engelsberg
Das Röslein	Carl Gärtner	Julius Otto
Das schönste Land, das deutsche Land	H. Heine	Carl Appel
Das treue Herz	—	C. M. v. Weber
Das verrenkte Herz	E. Albrecht	Fr. Kücken
Dein Auge	Fr. Oser	Josef Brambach
Der Frater Kellermeister	F. Alfred Muth	Philipp Tietz
Der Frühling	Em. Geibel	Dr. Franz Witt
Der Jägersmann	—	Vincenz Lachner
Der Kuß	Maltiz	H. Weidt
Der Liebe Allmacht	Em. Geibel	Dr. Franz Witt
Der rechte Mann	Moritz Arndt	J. Dürrner
Der rechte Spielmann	—	Friedrich Riegel
Der Strahl der Frühlingssonne	—	Thomas Morley
Der Sturm	Ritterhaus	Franz Lachner
Deutsches Bundeslied	J. M. Firmenich	Fr. Riegel
Deutschland	Julius Sturm	Robert Graner
Die Ehre Gottes	—	L. v. Beethoven
Die glücklichen Augen	F. A. Märker	August Schäffer
Die Maulbroner Fuge	V. Scheffel	Josef Renner
Die Stiftungsfeier	—	Fel. Mendelssohn
Du bist mein Traum	—	Ed. Köllner
Ein König ist der Wein	Fr. v. Kobell	C. Max Kunz
Ein Steinheidel	Weinmann	Carl Lang
Es ist bestimmt in Gottes Rath	Feuchtersleben	Fel. Mendelssohn
Ewig dahin	C. Schultes	Ferd. Möhring
Fern vom Rhein	F. A. Muth	Ferd. Möhring
Feurig rollt mir durch die Adern	Ung. Volkslied	arr. Jos. Renner
Frau Nachtigall	Volkslied	arr. Jos. Renner
Frühlingsahnung	—	C. M. v. Weber
Frühlingsaugen	R. Reinick	Franz Jötze
Frühlingsglaube	L. Uhland	Franz Lachner
Frühling im Februar	Felix Dahn	Jos. Rheinberger
Frühling ist da	Pfarrius	C. A. Mangold
Geh' zur Ruh'	M. Pilgr. Diehl	Heinrich Reed
Geisterchor aus: Rosamunde	Wilhelm Chezy	Franz Schubert
Gott b'hüte dich	—	Bernh. Lechner
Gott, du Allmächtiger	Thierbach	Josef Renner
Gruß an Deutschland	Jul. Altmann	V. E. Becker
Haltet sie fest	Hoffmann von Fallersleben	Franz Abt
Heil den Gefallenen	Martin Greif	Johann Cavallo
Heimathglocken	C. Huber	C. Kammerlander
Heinrich von Ofterdingen	V. Scheffel	Carl Reinecke
Ich fand auf dem Berg eine Blume	J. Hertle	C. Kammerlander
Im Wald bin i g'sessen	—	arr. Jos. Renner
In der Ferne	—	Friedrich Silcher
Jubilate Amen	Müller v. d. W.	Edwin Schultz
Justament nöt	—	J. E. Schmölzer
Kärtner Volkslieder	—	arr. Dr. G. Kokoschinegg
Kaiserlied	Osw. Marbach	H. T. Petschke
Kreislauf	Charles	Ignaz Lachner
Kriegslied	Em. Geibel	Fr. Gernsheim
Lang, lang ist's her	Irisches Volksl.	arr. Jos. Renner
Leichen und Blumen	Leopold Jacoby	Herrmann Mohr
Liebesgrüße	Josef Weyl	Ed. Kremser
Mailied	V. Scheffel	Philipp Alfeld
Männergesang	Fr. Oser	Fr. Jötze
Mein eigen soll sie sein	Volkslied	arr. Jos. Renner
Meine Muttersprache	Klaus Groth	E. S. Engelsberg
Meine Sterne	H. Pfeil	J. E. Schmölzer
Mein Herz gehört dem Rhein	Heink. Rustige	Eduard Tauwitz
Mein Schatz der ist auf der Wanderschaft	—	Wilhelm Speidel
Minnelied	Altdeutsche Volksdichtung	Johann Cavallo
Mondnacht	J. v. Eichendorff	Carl Santner
Montenegro	C. E. Jaritz	Franz v. Suppé
Morgengebet	J. v. Eichendorff	B. Müller
Morgenlied im Walde	Ph. E.	Josef Hanisch
Morgenständchen eines Jägers	—	Ludwig Senfl
Nacht	J. v. Eichendorff	H. M. Schletterer
Nachtgruß	—	Edwin Schultz
Nachtlied	E. Geibel	Josef Hanisch
Nachtlied	—	C. Kreutzer
Nacht liegt auf den fremden Wegen	H. Heine	E. S. Engelsberg
Nirgends sonst	W. Urban	Max Hanisch
O du wunderbar herrliche Frühlingszeit	H. Pfeil	Fr. Gartz
O trinkt!	Lud. Bauer	C. Kuntze
O zaubergrüne Waldeseinsamkeit	Herrm. Allmers	Schulz-Beuthen
Sängerbund	Seeger	V. E. Becker
Sandmännchen	Volkslied	arr. Jos. Renner
Scheiden	V. Scheffel	Fr. Debois
Scheiden	F. Alfr. Muth	V. E. Becker
Scheiden	Herloßsohn	Ferd. Möhring
Selig sind des Himmels Erben	Klopstock	Franz Otto
Sehnsucht	J. v. Eichendorff	E. S. Engelsberg
S'Fensterln	Kaltenbrunner	Carl Santner
So gut du mir im Herzen bist	Müller von Königswinter	Franz Jötze
Soldaten-Abschied	Fried. Müller	Volksweise
So weit	Jul. Rodenberg	E. S. Engelsberg
Ständchen	Friedr. Rückert	Fr. Gräbke
Ständchen	W. Urban	Ferdinand Hiller
Ständchen	R. Reinick	Franz Otto
Steirisches Volkslied	J. Rosegger	Jos. Zehngraf
Steirisches Volkslied	—	arr. Dr. G. Kokoschinegg
Sterben ist eine harte Buß	Volkslied	arr. Jos. Renner
Stille Nacht	—	Ernst Stolber
Tragödie	H. Heine	Robert Schwalm
Trauungsgesang	C. L. Brunner	C. W. G. Hacker
Trauerlied	—	Josef Renner
Trinklied	Julius Wolff	Franz Jötze
Trost	C. Altmüller	Franz Wüllner
Turnerfahrt	Hausgirg	Eduard Tauwitz
Untreue	Volkslied	arr. Jos. Renner
Waldlied	A. Schwibbe	E. Hermes
Waldvöglein	G. Scheurlin	Johann Herbeck
Wanderlied	F. Alfr. Muth	L. Attinger
Wanderlied	J. v. Eichendorff	Fel. Mendelssohn
Wanderlust	Aug. Becker	Carl Eckert
Wanderlust	Dr. Hirsch	Franz Jötze
Warnung vor dem Rhein	L. Simrock	R. W. Gade
Wasserfahrt	H. Heine	Fel. Mendelssohn
Was wird den wohl das Beste sein?	C. W. Neumann	Ed. Hermes
Wenn du ein Herz gefunden	Ald. Träger	Herm. Zopff
Wie, wenn,	—	C. Max Kuntz
Wo ist des Sängers Vaterland	Rud. Bunge	E. Reßler
Wohlauf du deutscher Sängerchor	W. Urban	Max Hanisch
Wohl über Nacht	H. Pfeil	Eduard Hermes
Zur Fahnenweihe	Litzlkirchner	Schubarth
Zwiegesang	R. Reinick	Fr. Büchler

CALENBERG & VAUPEL **PIANOS** RICH TONE, FINE FINISH, LASTING & DURABLE.

Nos. 333 and 335 West 36th Street, New York.

Cornish & Co., Fabrikanten von **Pianos & Orgeln,**

Dieses ist die einzige Firma in den Vereinigten Staaten, welche an die Hw. Geistlichkeit zu Fabrik-Preisen verkauft. Man schicke Orders gefl. direkt an die Fabrikanten, und spare so den Profit welcher Agenten zukömmt. **Keine Zahlung verlangt** als bis das Instrument erhalten und vollständig befriedigt.

Referenzen:—Hw. Jos. Hauber, Queens, L. I., N. Y.; Hw. M. Weis, Alton, Ill.; Hw. J. Kuhn, Cleveland, O.; Hw. A. Tracey Washington, N. J., und Andere. **Kataloge werden gratis versandt.**

CORNISH & CO., Manufacturers,

Washington, Warren Co., New Jersey.

Musikalische Neuigkeiten aus dem Verlage von Fr. Pustet & Co., New York, und Cincinnati, Ohio:

MUSICA DIVINA.

Annus primus. Liber Missarum.

I.

"MISSA BREVIS"

Quatuor Vocum

Auctore

Joanne Petro Aloysio Prænestino (Giovanni Pierluigi da Palestrina).

Edition secunda.

Partitur 30 Cents. Stimmen 15 Cents per Set.

Die neue Auflage dieses Messenbandes wird wieder 12 vierstimmige Messen umfassen, von denen zwei "Requiem" sein werden. Dieselben werden ohne Unterbrechung hergestellt und mitsammen den stattlichen ersten Band der "Musica divina" bilden, welcher nun schon einige Jahre lang fehlte. Nach Erscheinen desselben wird die "Musica divina" den Freunden alter Kirchenmusik wieder complet zugänglich sein. Die neue Auflage dieses Bandes ist so eingerichtet, daß auch die Partitur jeder Messe einzeln zu haben ist. Der ganze Band wird auf circa $3.50 in Partitur zu stehen kommen.

Wer mit Erscheinen dieses 1. Heftes auf den ganzen Band, sowie auch auf die übrigen noch complet vorhandenen 3 Bände der "Musica divina" und 2 Bände "Selectus novus Missarum" subscribirt, erhält das ganze schöne Werk in Partitur und Stimmen **für den Preis von $25.00 netto.** Die noch erscheinenden 11 Messen zum 1. Bande werden einem solchen Subscribenten ohne Berechnung als Rest nachgeliefert.

Dieses Anerbieten ist so vortheilhaft, daß es von Freunden der alten Kirchenmusik zahlreich benützt werden dürfte.

Stimmenhefte zu den Gradualien, Alleluja und Tractus, Hymnen, Sequenzen und Motetten zu denen die Partitur meist in Dr. Frz. Witt's Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik und Musica Sacra erschienen sind. Herausgegeben von Dr. F. X. Witt. Op. 34, Preis $1.10.